

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

EVERTON VINICIUS DE SANTA

A ESPETACULARIZAÇÃO DO ESCRITOR

**Florianópolis
2016**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Santa, Everton Vinicius de

A espetacularização do escritor / Everton Vinicius de
Santa ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos -
Florianópolis, SC, 2016.
252 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Espetáculo. 3. Autoficção. 4. Memória.
5. Literatura contemporânea. I. Santos, Alckmar Luiz dos.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

EVERTON VINICIUS DE SANTA

A ESPETACULARIZAÇÃO DO ESCRITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para o grau de Doutor em Literatura, área de concentração Literaturas, linha de pesquisa Textualidades Híbridas.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos.

Florianópolis
2016

A ESPETACULARIZAÇÃO DO ESCRITOR

EVERTON VINICIUS DE SANTA

Esta tese foi julgada adequada para obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade federal de Santa
Catarina.

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
Orientador

Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
Presidente

Prof. Dra. María Goicoechea de Jorge (Universidad Computense de
Madrid)

Prof. Alamir Aquino Corrêa (Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Miguel Rettenmaier (Universidade de Passo Fundo)

Prof. Dra. Rosana Kamita (UFSC)

Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)

Dedico este trabalho aos meus pais,
Neusa e José Carlos, e ao meu irmão,
Elton, meus exemplos de vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. Alckmar Luiz dos Santos, não só pelas leituras atentas, comentários certos, mas também pelo incentivo de sempre e por acreditar neste trabalho.

À minha co-orientadora, Dra. María Goicoechea de Jorge, por me receber na Universidad Complutense de Madrid, em 2014, e contribuir com esta pesquisa.

À minha família, que sempre me apoiou e esteve presente nos momentos mais difíceis deste doutorado. Sem eles, não poderia ter chegado até aqui.

Aos professores Dr. Alamir Corrêa e Dra. Regina Corrêa, por me apoiarem sempre nesse caminho, pela pesquisa e pelo aprendizado; Dr. Cristiano de Sales pelo incentivo e pelos direcionamentos de leitura; Dra. Tânia Ramos e Dra. Dalva Lobo pelas imensas contribuições na qualificação.

Aos amigos, Ricardo Lima, pela inspiração poética e pelo companheirismo; Andressa Lopes, por estar presente desde o início da minha graduação, pela amizade e pelo carinho; Júlia Osório e Patrícia Chanely, pelas leituras e pelas risadas em nossos encontros; Leandro, meu amigo e irmão de todas as horas.

À UFSC, minha segunda casa, onde convivi nesses últimos anos.

Ao CNPq, pela oportunidade única concedida na ida a Madrid, em meu doutorado sanduíche, e à CAPES, pelo financiamento nesses anos todos de estudos.

É assim com nosso passado. Trabalho
perdido procurar evocá-lo, todos os
esforços de nossa inteligência
permanecem inúteis. Está ele oculto,
fora de seu domínio e de seu alcance,
em algum objeto material (na sensação
que nos daria esse objeto material) que
nós nem suspeitamos. Esse objeto, só
do acaso depende que o encontremos
antes de morrer, ou que não o
encontremos nunca¹.

¹ PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. No caminho de Swann.
Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. p. 71.

RESUMO

O estudo da presente tese investiga escritores contemporâneos e suas estratégias de autopromoção e autoexibição de suas imagens no cenário literário. Nesse sentido, esta pesquisa tem como principal objetivo a identificação de tais estratégias, em como elas afetam as narrativas e a recepção delas com foco na ficção contemporânea brasileira. A tese é que o escritor cada vez mais espetacularizado dá força às narrativas sobre o Eu e promovem a construção de uma imagem autoral que se dá por meio dos paratextos autorreferenciais: entrevistas, eventos literários, perfis em redes sociais, debates sobre sua própria produção, entre outros, aproximando-se de seu leitor. O *corpus* será constituído pelas narrativas *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos, *Cidade livre*, de João Almino, *O filho eterno* e *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, de Cristovão Tezza. Acredito que reflexões e as narrativas aqui abordadas serão exemplos norteadores para que se possa entender o processo de espetacularização do escritor de hoje, cada vez mais mediatizado e preocupado com sua imagem, com a *persona* que se mostra ao público, um processo que não é exclusivo da contemporaneidade, ou seja, ele vem se modificando ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculo. Identidade. Autoficção. Memória. Literatura contemporânea.

ABSTRACT

The study of this thesis investigates contemporary writers and their self-promotion strategies and auto exhibition of their images on the literary scene. Thus, this study aims the identification of these strategies in how they affect their narratives and reception of them focusing on contemporary Brazilian fiction. The thesis is that the writer more and more spectacularized gives strength to the narratives about the self and promotes the construction of an authorial image that takes place through the self-referential paratexts: interviews, literary events, social network profiles, debates about their own production, among others, moving closer to the reader. The research *corpus* is constituted by the narratives *A menina do sobrado*, by Cyro dos Anjos, *Cidade livre*, by João Almino, *O filho eterno* and *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, by Cristovão Tezza. Therefore, I believe that the reflections and the narratives discussed here will be guiding examples to understand the writer spectacularization process even more mediatized and concerned about their public image, with the *persona* that present itself to the public, a process that is not unique to contemporaneity, in other words, it has been changed over time.

KEYWORDS: Spectacle. Identity. Autofiction. Memory. Contemporary literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	19
1 SOBRE UMA ECOLOGIA DOS MEIOS DIGITAIS.....	27
1.1 O ciberespaço e suas implicações	31
1.2 A autobiografia e o espetáculo	38
1.3 A autoficção como espetáculo.....	50
2 O ESCRITOR COMO ESPETÁCULO E OS PARATEXTOS.....	59
2.1 A literatura mediatizada	63
2.2 O ciberespaço, os paratextos e a imagem do escritor	80
2.3 O discurso do espetáculo e da memória	93
3 SOBRE O ESCRITOR E O AUTOR.....	109
3.1 A morte do autor e a função-autor.....	112
3.2 O escritor como <i>persona</i>	118
3.3 O autor que retorna como marca	130
4 A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE.....	147
4.1 Memória, passado e esquecimento	153
4.2 A memória, a autobiografia e outros caminhos.....	162
4.3 Literatura e memória em Cyro dos Anjos	165
4.4 <i>A menina do sobrado</i> : exercícios de memórias	166
5 EGO-HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEAS.....	179
5.1 O cenário contemporâneo no Brasil	187
5.2 <i>Cidade livre</i> : um blogue de ficção que tenta ser real	194
5.3 <i>O filho eterno</i> no limiar da autoficção.....	208
5.4 A memória intelectual em <i>O espírito da prosa</i>	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	233
REFERÊNCIAS.....	241

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pensando sobre o título que demos a esta pesquisa, “A espetacularização do escritor”, logo de início tenho a impressão de que essa figura tão importante para o campo da literatura tem ganhado outra dimensão na literatura atual ao mesmo tempo que me faz pensar que a literatura em si tem assumido outra dimensão quanto ao seu papel formador e cultural.

A espetacularização sobre a qual tenho pensado desde que iniciei esta minha pesquisa tem relação direta com a cibercultura, um campo que tem me fascinado há alguns anos, desde a pesquisa do mestrado, um campo que cada vez mais tem contagiado a dimensão da literatura e suas práticas.

Seria difícil distanciar-me do campo digital, apesar de que a pesquisa não trata da literatura feita para esse meio. Proponho aqui um debate reflexivo sobre algumas tendências da atual literatura, com especial atenção ao papel do escritor (considerado aqui como o sujeito empírico, mortal), que se torna autor (a instância literária cujo nome será imortalizado).

Assim, abordo esse tema sobre dois vieses: o da tradição literária e o do domínio dos ambientes digitais para que se possa perceber o processo de criação de uma identidade autoral, não apenas digital. E o processo de criação de uma identidade não se restringe apenas ao campo da literatura, mas está presente também nas práticas cotidianas dos usuários da Rede, ambiente no qual se pode assumir outras identidades mascaradas por detrás da tela, estratégia, aliás, que a literatura impressa sempre trouxe consigo.

No processo de criação de uma identidade, utilizarei o termo *persona* ao me referir à identidade assumida pelos escritores (e usuários da Rede) envolvidos e contagiados pelos meios digitais, que, por sua vez, maximizam as relações com um público leitor. É possível perceber que o contágio com os meios digitais promove um menor distanciamento entre escritores e leitores.

A espetacularização de si mesmo presentifica o escritor tanto nos meios digitais quanto fora deles. Esses elementos darão forma aos **paratextos autorreferenciais** que serão essenciais na constituição da imagem do autor. Essa é uma decorrência da tese central ou, se quiserem, uma segunda tese deste trabalho.

A presença física e virtual do escritor é importante para que a imagem de si mantenha-se em evidência e, logo, que suas narrativas mantenham-se também presentes no circuito literário da crítica e do consumo, outros eixos sobre que também me debruçarei nesta pesquisa. E, ao mencionar o consumo, estou me referindo à indústria editorial que, de fato, tem explorado a imagem dos escritores para fins comerciais. De fato, na guinada pela promoção da imagem do escritor e de suas narrativas, o escritor ganha mais destaque que sua obra.

Nossa identidade tem sido tratada como uma mercadoria, uma herança da lógica capitalista da concorrência. Pensando sob o ponto de vista das redes sociais, por exemplo, estamos competindo espaço e visibilidade com todos os outros Eus ali presentes. Até mesmo o intelectual parece estar mais preocupado com a exposição de imagens e narrativas do que com uma real troca de ideias e debates sobre o que se está produzindo. Essa é uma das grandes críticas que se tem feito sobre a atual literatura, em que se observa a falta de interesse do consumidor pelo próprio produto, ou seja, importa ao leitor quem está falando, não do que ou como se fala.

Nesse sentido, optei por tratar aqui de um eixo da atual literatura que tem se mostrado fundamentada no espetáculo da intimidade do escritor. A intimidade está sendo alimentada pela postura *voyeurística* de leitores atentos e envolvidos pelo interesse por uma invasão da intimidade alheia. Isso reflete a imersão de todos nós nos ambientes digitais, sobretudo, quando se percebeu que a vida íntima, ao tornar-se pública, intriga os olhares mais curiosos.

A postura do sujeito *voyeur* tem sido observada desde que a publicização da intimidade se tornou o grande motor idealizador das práticas de exibições virtuais, ou seja, o ciberespaço consolidou-se como o ambiente propício e eficaz para a promoção da própria imagem. Consequentemente, isso acarretou uma pulsão pela publicização de uma imagem ao público em busca de certa autoafirmação, revelando a face narcisista de uma sociedade que preza pelo *show* do Eu dentro e fora da Rede.

O meu objetivo principal consiste, assim, na identificação de problemáticas com respeito à espetacularização do escritor. Essa espetacularização caracteriza parte da literatura atual com a presença marcante de narrativas autorreferenciais. Em resumo, dois eixos centrais norteiam esta pesquisa: o escritor espetacularizado e as narrativas sobre o Eu. A tese é de que o envolvimento dessas duas perspectivas que envolvem o escritor nos espaços digitais revela uma tendência à autoficção no atual cenário literário brasileiro, o que evidencia uma

indissociável relação de contágio entre a prática literária e os meios digitais.

Atuam, ainda, no processo de espetacularização e construção de uma imagem autoral, os paratextos autorreferenciais ligados aos meios digitais: entrevistas, eventos literários, perfis em redes sociais, debates sobre sua própria produção, entre outros elementos que irão aproximando o leitor do escritor.

É preciso considerar, também, no processo dos autores mediatizados, certo direcionamento de temas das narrativas voltados ao interesse de um leitor *voyeur* que explora os paratextos autorreferenciais, e os interesses de um mercado editorial que também explora a imagem dos escritores.

Cabe ressaltar que os objetivos específicos se detêm nos estudos contemporâneos de literatura e envolvem o escritor imerso no cenário mediatizado, tecnoespetacularizado, nesta “era da informatização”. Ela parece nos impor a exposição constante de nós mesmos, muitas vezes nos privando de momentos de reclusão. Como apontou Christoph Türcke, em *Sociedade excitada: filosofia da sensação* (2010), há uma excitação do sujeito contemporâneo que precisa sentir-se presente e percebido pelo olhar do outro.

Além disso, procuro identificar como a produção de literatura contemporânea tem ressignificado o papel do escritor no cenário mediado pelas tecnologias, analisando sua exposição mediatizada nesse século XXI que é, indissociavelmente, reflexo e causa da sua imersão e contágio com os meios virtuais. O escritor tem se tornado uma celebridade e esta tomada do autor como marca alimenta a prática das narrativas sobre si, a exemplo das autoficções. Elas interferem na constituição da obra e da identidade deste autor.

Embora trate do processo de espetacularização do escritor, não irei abordar a mediatização do processo de leitura, ou seja, aqueles processos mediatizados por ferramentas várias de leitura, com as quais o leitor pode ser também autor, interferindo no texto, anotando, copiando, modificando textos. Este é um processo tão importante quanto o da espetacularização do escritor, mas não caberia no espaço e tempo desta tese.

É importante ressaltar ainda que também não irei me ocupar da obra de Marcel Proust ou de Pedro Nava, por exemplo, reconhecidos por suas abordagens magistrais sobre a memória em suas narrativas, entre outros autores tão importantes que iriam desviar o foco de meus

objetivos aqui delineados cujo foco está no cenário atual de nossa literatura.

A minha abordagem apoia-se no seguinte *corpus* de análise: *A menina do sobrado* (1979), memórias de Cyro dos Anjos, os romances *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, e *Cidade livre* (2010), de João Almino, e *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2010), também de Cristovão Tezza. Diante delas, pude deter-me na discussão sobre os gêneros autorreferenciais e na relação entre memória e literatura, discurso e identidade, vida e obra. Tais narrativas problematizam narradores que transitam entre realidade e ficção por sua natureza autorreferencial.

As narrativas aqui presentes estão em suporte tradicional, em papel, e gostaria de deixar claro que irei analisá-las procurando demonstrar como elas vêm antecipando — caso d’*A menina do sobrado* — ou dialogando — casos dos livros de João Almino e de Cristovão Tezza — com elementos e estratégias da cultura digital e do processo de espetacularização do escritor de hoje.

A menina do sobrado, de Cyro dos Anjos, e *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2012), de Cristovão Tezza, por exemplo, fazem parte deste estudo uma vez que nos permitem perceber que o processo de espetacularização do escritor não é exclusivo da contemporaneidade. Ele foi se modificando ao longo do tempo e tem relação direta com os meios digitais.

O ciberespaço, nesse sentido, consolida-se como o grande “espaço biográfico”² por meio do qual os escritores de hoje (e não somente nos suportes impressos) irão construir sua imagem autoral, assumindo, às vezes, uma *persona* que se mascara por detrás de um discurso intimista. A autobiografia e a autoficção irão ganhar ainda mais força nesse cenário.

Apoiado nos pressupostos de Philippe Lejeune, Leonor Arfuch e Diana Klinger, por exemplo, procuro demonstrar as sutis diferenças entre autobiografia e autoficção cujo caminho principal incide no pacto que o autor estabelece com o leitor de acordo com aquilo que o texto revela. Os gêneros que abarcam as escritas sobre si como as memórias,

² Apoio-me em Leonor Arfuch (2010) e este termo será recorrente neste trabalho. Ele dá nome a uma esfera ou a um campo interdiscursivo que abrange não apenas os gêneros autorreferenciais como a biografia, autoficção, diários e gêneros de caráter (auto)biográfico, mas também a todo e qualquer campo literário ou cultural no qual resida essa pulsão pelo eu, a exemplo dos *reality shows*, *talk shows*, blogues e perfis em redes sociais.

(auto)biografias, blogues, diários, autoficções etc. estão presentes no “espaço biográfico” que tenciona os níveis entre ficção e autobiografia.

Nesse sentido, para Ítalo Moriconi, houve um *boom* de produções literárias a partir dos anos 1990 que se caracteriza por apresentar três eixos fundamentais: “o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita” (2006, p. 155). Ao menos parte da cena literária tem apresentado tais características, revelando uma especial atenção dada às narrativas sobre o Eu e evidenciando uma reconfiguração da relação entre escritor e leitor.

Os três eixos aos quais Moriconi se refere estão relacionados com a imagem do escritor presente na cultura mediática que tem feito dele uma personalidade pública, uma espécie de celebridade em cujas narrativas se observam discursos que estão entre o real e o ficcional pela sua natureza autorreferencial.

Moriconi ainda vai dizer que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do escritor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (2006, p. 161), por isso trago à discussão a relação entre o real e o inventado que se mascara nas narrativas sobre o Eu e nas quais os escritores também se mascaram. Aqui, a literatura se vê mediatizada, autor e escritor passam a ocupar o mesmo lugar e seu papel passa a configurar a ideia do “retorno do autor” que se exhibe e também de um retorno ao passado que constitui a marca do discurso do eu.

No decorrer da pesquisa, pensei, então, que o retorno ao passado seria uma forma de nos voltarmos à nossa própria singularidade. Somos sujeitos imersos num fluxo contínuo de universos de outros Eus, então, para que nos percebamos é preciso fazer-se notar. De outro modo, como o narrador de Edgar Allan Poe sentado à “grande janela do Café D. em Londres”, em *O homem na multidão* (de 1840), é possível também apenas observar, sem que sejamos notados. No conto de Poe, por exemplo, o narrador é tomado por um intenso interesse por tudo e todos que o rodeavam, interessado na pressa das atividades que se passavam nas ruas. Assim como ele, muitos de nós também nos interessamos pelo “outro” e sua vida *online* e *off-line*.

Isso me remete também a Bonifácio, um dos personagens do conto *Só*, de Machado de Assis, publicado em 1885. Ele apenas “queria descansar da companhia dos outros” (ASSIS, 1994, p. 1), sozinho em sua chácara, mas lá acaba se perdendo em pedaços de suas lembranças que lhe trazem recordações: “Achou bilhetes de amigos, notas, flores,

cartas de jogar, pedaços de barbante, de lacre, penas, contas antigas, etc. Releu os bilhetes e as notas... Compreende-se a comoção. As outras notas eram pedaços da vida social” (ASSIS, 1994, p. 1). Bonifácio guardava na gaveta “pedaços” de sua vida social e, hoje, nós armazenamos nossos fragmentos de lembranças na Rede, em nossos perfis públicos, o que permitir a nós permanecer, ou pelo menos nos dá essa sensação.

“Permanecer” e “ser percebido” são expressões utilizadas por TÜRCKE (2010) ao referir-se a nossa sociedade sobre a qual paira o desejo pelo emitir, pela sensação de presença, numa espécie de luta pela percepção que vê, nos aparatos mediáticos, o fetichismo pelo espetacular: “emitir quer dizer tornar-se percebido: ser” (TÜRCKE, 2010, p. 44) e ser é ser percebido.

Contudo, a era da informatização parece nos induzir à exposição de nós mesmos, nos privando de momentos de reclusão, pois, mesmo sozinhos, podemos estar sempre conectados às nossas lembranças (e Marcel Proust nos demonstra isso muito bem em sua obra) e à dos “outros”. Quando conectados, algumas plataformas presentes na Rede são verdadeiros depósitos de lembranças, de registros cotidianos, a exemplo do que se observa no *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e também em blogs.

Nosso cotidiano está contagiado pelas inundações de informações, dentro e fora da Rede, tornando o exercício da memória uma espécie de quimera envolvendo vários aspectos, e sem memória não há identidade, ou seja, nos tornamos recipientes vazios, prontos para serem preenchidos. Assim, me ocuparei também das questões sobre a memória, sobre o lembrar, sobre o esquecer, sobre o jogo da desapareição e da exibição que recai sobre o exercício da rememoração do passado.

Entendo e reconheço que a presença da memória é uma estratégia indissociável da literatura, seja ela de ficção ou não. No caso da ficcionalização do vivido, como se observa em memórias e na autoficção, é preciso observar as particularidades de cada uma. Os gêneros autorreferenciais são interessantes por criarem jogos entre a realidade e a ficção, jogos presentes também no processo de exibicionismo de si mesmo. Aqui, situo e analiso as memórias de Cyro dos Anjos para verificar como o escritor emprega esse recurso do passado presentificado no texto literário para, mais tarde, relacioná-lo com as outras narrativas do *corpus*.

Finalmente, outras coordenadas se estabelecem envolvendo as análises das narrativas de João Almino e de Cristovão Tezza. Essas narrativas promovem jogos com o leitor, cada uma com suas

particularidades, e me permitem analisá-las segundo o jogo que se cria entre escritor, autor e narrador no discurso sobre o Eu, nas quais seus narradores adotam uma postura autorreferencial.

Com o intuito de pensar como o cenário contemporâneo envolve práticas voltadas ao Eu e ao “outro”, procuro demonstrar, por meio de tais narrativas e da operação dos paratextos autorreferenciais, que se vive um período de exacerbação da imagem. Além disso, que se presencia o espetáculo mediático da vida, a imersão de identidades em ambientes virtuais, identidades estas transpassadas por um sequioso interesse pelo “outro” e pela espetacularização de si.

O espetáculo é o que fortalece o discurso da memória uma vez que ele representa uma espécie de fragmentação do próprio sujeito, sobretudo, porque a memória é fragmentada e as lembranças vão sendo evocadas por imagens, partes que dificilmente se tornarão um todo.

A literatura, conseqüentemente, expressará isso, uma vez que ela é parte e produto da sociedade que se constitui por sujeitos atuantes e afetados por ela. É assim que, para Moriconi (2006, p. 160):

o prosador contemporâneo frequentemente se faz presente em seu relato, seja de maneira real, seja simulacral, explorando e tematizando a situação de enunciação em que se produz sua ficção e fazendo do discurso autobiográfico autoral elemento constitutivo do foco em primeira pessoa.

A possibilidade de estabelecer cruzamentos e reflexões sobre o discurso ficcional e não ficcional me permite retomar a hipótese de que a espetacularização do escritor de hoje é uma estratégia alimentada por um mercado literário que preza pela imagem do escritor na Rede e fora dela, apoiado em narrativas atuais que trago como exemplos.

Nesse sentido, muitas das narrativas contemporâneas, no exercício da autoficção, diluem as fronteiras entre real e ficcional, reconfiguram o papel do narrador e implicam uma reflexão mais cuidada sobre os rumos que a literatura atual tem tomado, ou ao menos parte dela. O cenário literário atual está cada vez mais influenciado pelos interesses do mercado mediático e em diálogo com outras linguagens e suportes. A imagem e a vida do escritor cada vez mais se tornam o fetiche que alimenta a proliferação de narrativas do Eu, reforçando o papel do leitor *voyeur*.

1 SOBRE UMA ECOLOGIA DOS MEIOS DIGITAIS

Desde a então chamada “Era da impressão”, ou “Era Gutenberg”, houve uma poderosa e lenta disseminação do saber que fez do livro objeto de desejo e consumo cultural, ícone propagado e consolidado como símbolo da cultura intelectual e receptáculo do conhecimento ao longo dos séculos.

De outro lado, a leitura não pode ser considerada um ato individualmente restrito, uma vez que envolve outras práticas sociais baseadas na relação com o corpo e com o objeto. Por isso se pode dizer que as formas de leitura mudam com o passar do tempo e com o desenvolvimento da tecnologia, ou seja, os rituais que envolvem a leitura são transformados e passam a basear-se em diferentes competências e técnicas. Sobre esses rituais de leitura e suas mudanças, Sanz e Goicoechea de Jorge (2009, p. 537, tradução minha) salientam:

[...] Devemos considerar as duas grandes mutações que a leitura tem sofrido dentro da cultura europeia (uma escolástica e intensiva, outra imersiva e extensiva). [...] Quando os livros são lidos para o conhecimento de Deus e da salvação da alma, então eles devem ser entendidos, embora sobre e até mesmo memorizados: as páginas do códice com uma função intelectual (meditação, pregação, comentário, estudo) divide-se a página escrita em sequências e colunas estreitas, de modo que cada linha seja contida dentro de um campo visual unitário. [...] A segunda grande mutação da leitura na sociedade ocidental está situada por muitos no século XVIII: com Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Goethe e Richardson, o tipo mais extenso da leitura foi provocado; em tal leitura, o romance toma conta de seus leitores e os governa da

maneira como os textos religiosos costumavam fazer.³

Séculos depois, e não só na Europa, o mundo vivencia outro momento, muito além daquele universo do papel e da tinta, um momento cuja natureza está baseada no processamento tecnológico da palavra e nas transmissões instantâneas de textos digitalizados e acessíveis a distâncias globais, livres e decodificáveis⁴.

Paulatinamente, os meios digitais foram afetando não apenas os rituais de leitura e o objeto livro, mas também a arte como um todo e, obviamente, a sociedade, organizada, estruturada e contagiada pela imersão tecnológica. Os leitores podem também acessar muitas coisas diante das telas de seus computadores e, com acesso à internet, podem capturar informações de sítios distantes, podendo ir além do texto impresso em papel:

Atualmente, os modelos de impressão de leitura estão sendo integrados numa esfera digital. As combinações resultantes atingem diferentes graus de integração de impressão e modelos digitais de leitura, criando uma nova síntese. Além disso, diferentes ergonomias da

³ [...] we should consider the two great mutations that reading has undergone within European culture (one scholastic and intensive, another immersive and extensive). [...] When books are read for knowledge of God and the salvation of the soul, then books should be understood, though about and even memorized: the pages of the codex with an intellectual function (meditation, preaching, commentary, study) divides up the written page into sequences and narrow columns, so that each line is contained within a unitary visual field. [...] The second great mutation of reading in Western society is situated by many in the eighteenth century: with Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Goethe and Richardson, the most extensive king of reading was brought about; in such reading the novel takes a hold of its readers and governs them in the way that religious texts used to do.

⁴ Os ambientes virtuais promovem a diluição de fronteiras uma vez que conecta usuários em pontos distintos do globo. A natureza aterritorial que paira sobre a internet como um todo nos permite repensar sobre as noções de espaço e fronteiras delimitadas, como a dos mapas, e nos permite visualizar apenas um “borrão” onde antes observávamos linhas e territórios politicamente separados. As distâncias físicas permanecem, obviamente, mas a percepção que temos delas foi minimizada e alterada pelos aparatos eletrônicos.

tela estão selecionando diferentes literariedades da tela e estão reproduzindo estratégias de leitura literária. O debate sobre a predominância de palavras *versus* imagens, de uma linguística *versus* uma perspectiva visual da leitura, toma o seu lugar neste contexto, desde que os espaços digitais têm o potencial para promover o modo de leitura. (SANZ; GOICOECHEA DE JORGE, 2009, p. 539, tradução minha)⁵

A noção de textualidade em si também foi contagiada pelas tecnologias muito por causa das transformações geradas pelas novas condições proporcionadas pela “era digital”⁶ a partir do século XX. Essas transformações romperam com as tradições do que até então se produzia, com inovações que começaram a explorar outros recursos no texto literário que não somente o papel e a tinta, tanto na forma quanto no conteúdo. Exemplos disso são os hiperlinks e a leitura aos saltos mediada pelo computador, a incorporação de outras mídias no texto como sons, cores, imagens em movimento e a possibilidade de alteração do texto por meio de ferramentas específicas, só para citar alguns.

Para o meio impresso, tal reconfiguração da textualidade já era percebida nas notas de rodapé, na não linearidade narrativa, no

⁵ Nowadays, print models of reading are being integrated into the digital sphere. The resulting combinations reach varying degrees of integration of print and digital models of reading, creating new syntheses. Moreover, different screen ergonomies are selecting different screen literacies and are reproducing literary reading strategies. The debate concerning the predominance of words versus images, of a linguistic versus a visual perspective of reading, takes its place in this context, since digital spaces have the potential to promote either mode of reading.

⁶ Entendo aqui por “era digital” o período em que a internet começou a ser utilizada e a se expandir de modo desenfreado a nível global e, consequentemente, acarretando em transformações socioculturais a partir de meados da década de 1990, principalmente. A crítica relacionada às literaturas digitais (no plural porque envolvem vários mecanismos de produção e suporte para o texto) tem crescido em larga escala nos últimos anos muito em função do *boom* literário hipertextual que vem ocorrendo. Cada vez mais a literatura está presente nos meios digitais, seja ela transladada a um novo suporte, como os *e-books*, por exemplo, seja ela pensada e produzida para o meio digital, como as criações digitais, a exemplo da videopoesia.

concretismo da poesia, na quebra do verso sem rima, nas divagações do fluxo de consciência, embora fossem ainda, nesse momento, possibilidades restritas ao papel. Esses são apenas alguns dos recursos tecnológicos que reconfiguram a postura do leitor do papel, permitindo à literatura mover-se para além do espaço impresso, recursos hoje explorados com maior intensidade devido às novas possibilidades que a tecnologia proporciona.

Refiro-me aqui à era tecnológica partindo de uma perspectiva da literatura atual, uma vez que procuro tratar de alguns temas relacionados a ela. Proponho discutir questões sobre o escritor de hoje, que se vê imerso em um universo informacional cujas implicações na constituição de sua identidade e, logo, em suas produções, estão cada vez mais evidentes.

A escrita em si tornou-se um dos grandes recursos de autopromoção e “preservação” de si. Tais recursos de “armazenamento” desenvolveram-se e consolidaram-se como ferramentas importantes. Uso o termo “armazenamento” porque a escrita não deixa de ser uma forma de registro, uma ferramenta que armazena informações por meio de códigos combinatórios, assim como a fotografia utiliza a imagem capturada, a fonografia captura impulsos elétricos gravados em mídias várias, o cinema agrega imagem e áudio em planos simultâneos. Esses são todos artifícios tecnológicos que mudaram nossas percepções e nosso entendimento do mundo, a partir de rupturas que se mantêm em constante movimento e em combinações cada vez mais múltiplas.

A relação entre literatura e tecnologia como percebemos hoje não é nenhuma novidade. Winthrop-Young (1997, p. 30) elege três pontos-chave sobre essa relação, a partir das narrativas literárias: “The relationship between narratives and media technology can be summed up in three points: (1) narrative is a media technology; (2) narratives *depend on* media technology; and (3) narratives *deal with* media technology, particularly their own.”

O primeiro ponto se justifica ao considerarmos a narrativa uma operação que envolve seleção, combinação, transmissão e recepção de informações, além de outras técnicas utilizando leitura e compreensão oral, por exemplo.

Um segundo ponto: narrativas dependem de um *hardware* (exceto a oral, que ainda assim depende da fala), ou seja, elas podem aparecer no papel, na tela, em placas de barro (como a escrita cuneiforme dos Assírios) e também requerem uma habilidade específica de quem as produz, a saber, o falar ou o escrever, além do manuseio de outras ferramentas complementares como a tinta, por exemplo.

O terceiro ponto está relacionado com a natureza da narrativa que se transladou da tradição oral para o texto escrito e literário, apropriando-se dos novos meios tecnológicos, “novas tecnologias, no entanto, não são simplesmente adicionadas ao material circulante existente como troncos empilhados em um galpão; media forma uma ecologia na qual chegadas e partidas alteram todo o sistema” (WINTHROUP-YOUNG, 1997, p. 31, tradução minha)⁷.

Nesse sentido, a ecologia dos media tem relação com os ambientes digitais sob a perspectiva de que técnicas e tecnologias, modos de informação, códigos de comunicação e sistemas de informação baseados em dados alocados no ciberespaço afetam e interferem em nossas ações cotidianas.

O termo ecologia dos media ao qual me refiro compreende ainda a relação entre sociedade e tecnologia como um aspecto inorgânico presente constantemente em nosso cotidiano. A interação entre comunicação mediática, tecnologia, técnicas e processos maquínicos, afetaram significativamente nossas percepções e nossos comportamentos em relação ao contexto que nos rodeia.

Segundo a *Media Ecology Association* (MEA)⁸ – um grupo que desenvolve pesquisas sobre ecologia dos media nos contextos industrial, político, civil, social e artístico –, nossa interação com os meios digitais pode facilitar ou prejudicar nossas percepções, entendimentos e valores em função de um contexto cujo ambiente interfere e contagia o humano em si.

O que pretendo neste capítulo é discutir a ecologia dos media como uma metáfora que pode ajudar a compreender melhor o papel desempenhado pelas tecnologias diante do texto literário ao longo dos últimos anos e, de fato, como isso interferiu e ainda interfere na construção, na produção e na recepção do texto.

1.1 O ciberespaço e suas implicações

Primeiramente, havemos de considerar que as artes, o texto literário e nossos hábitos cotidianos foram afetados com o

⁷ “new technologies, however, are not just simply added to the existing stock like logs stacked up in a shed; media form an ecology in which arrivals and departures change the entire system”

⁸ Disponível em: <<http://www.media-ecology.org/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

desenvolvimento tecnológico de diversas maneiras, desde o modo como concebemos conceitos e percepções sobre objetos culturais até mesmo na forma como nos relacionamos e interagimos entre nós mesmos, influência que vem, sobretudo, da ecologia dos media.

O desenvolvimento afetou, de uma maneira geral, todos os níveis sociais e nossos modos de percepção do mundo e da arte. Consequentemente, traços dessa tecnologia acabaram por deixar suas marcas, ora mais, ora menos, na sociedade e em seus objetos culturais. O traço mais marcante, contudo, com a informatização invadindo o imaginário e o cotidiano dos indivíduos em geral, foi a maneira pela qual as tecnologias foram agregando-se a nós e como as absorvemos a ponto de transformarmos e mudarmos muitos de nossos hábitos, práticas de leitura e também práticas de produção de literatura.

Para Daniel Cabrera (2006, p. 17), na relação do imaginário com o que ele denomina “novas tecnologias”, imaginário não é apenas um adjetivo utilizado para qualificar um elemento que não existe ou que foi inventado. Na verdade, imaginário é um:

substantivo que fala da capacidade criativa para fazer aparecer representações e do conjunto de representações, afetos e desejos que dela resultam. Portanto, "imaginário" é uma condição necessária da realidade, e quando se fala do "imaginário" em relação a uma realidade social - "novas tecnologias", por exemplo - significa que sua exploração não se destina a descobrir a verdade ou em denunciar a falsidade dessa realidade, senão para mostrar sua origem criativa - e, portanto, não condicionada - e sua produtividade social real. (CABRERA, 2006, p. 17, tradução minha)⁹

⁹ substantivo que habla de la capacidad creativa de hacer aparecer representaciones y del conjunto de representaciones, afectos y deseos que de ella resultam. Por lo tanto, 'lo imaginario' es una condición necesaria de la realidad, y cuando se habla de 'lo imaginario' en la relación con una realidad social - 'nuevas tecnologías', por ejemplo - significa que su exploración no está encaminada a descubrir la verdad o a denunciar la falsedad de esa realidad sino a mostrar su origen creativo - y por lo tanto, no condicionado - y su productividad social real.

Nesse sentido, Cabrera, ao tratar do imaginário, trata também da imagem, uma das características mais importantes da sociedade contemporânea que ele entende por ser a “civilización de la imagen” (2006, p. 17). Ela é assim denominada uma vez que envolve uma multiplicação e uma valorização de imagens em função de técnicas diversas como a fotografia, o cinema, a televisão, além de formas digitais e da própria internet que caracteriza um dos alicerces da sociedade atual: a comunicação e a informação mediadas pelas tecnologias em nosso cotidiano.

Assim, a tecnologia da comunicação e da informação representa, ao menos em parte, o que entendo aqui como “novas tecnologias” e que foram, paulatinamente, instrumentalizando a sociedade com aparatos tecnológicos, possibilitando também outras práticas sociais que “ocupam lugar central nas representações sociais do mundo, nas esperanças, nos sonhos, nos desejos da sociedade contemporânea” (CABRERA, 2006, p. 154, tradução minha)¹⁰.

Sobre a nossa relação cotidiana com a tecnologia, preciso salientar que meu objetivo é chamar a atenção para alguns aspectos do que mudou com a chegada da internet e como isso afetou, de modo geral, o contexto mediático no qual hoje estamos inseridos. Assim, dois conceitos-chave surgem aqui: cibercultura e ciberespaço.

Sobre o primeiro, Santos (2003, p. 21) explicita bem alguns de seus aspectos mais contundentes para o âmbito de minhas discussões:

[...] as nuances da interatividade (homem-máquina, homem-homem, máquina-máquina) e da iteratividade (essa retomada incessante de dados e rotinas que deve exaurir o processo antes de cansar o usuário). Em outras palavras, propomos utilizar a perspectiva literária para delimitar um objeto – a Rede – inserido em um novo campo de sentidos e de possibilidades – o ciberespaço –, mapeando um objeto cultural não mais limitado necessariamente ao campo literário.

¹⁰ “ocupan lugar central en las representaciones sociales del mundo, en las esperanzas, los sueños y los deseos de la sociedad contemporánea”

Interatividade e iteratividade (ou repetitividade) são características dos tempos de navegação na rede. Se, antes, o leitor voltava algumas páginas para clarear algum fato perdido na leitura ou ia à nota de rodapé do próprio autor ou editor, hoje ele pode também, ao ler na tela, ser lançado para várias outras fontes de informação da Rede por meio dos hiperlinques. Isso pode se dar num vai e vem contínuo, embora nem sempre perdendo o foco sobre o objeto em si.

Sobre o segundo, a cibercultura, como disse Santaella:

Já está se tornando lugar-comum afirmar que as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade: o trabalho (robótica e tecnologias para escritórios), gerenciamento político, atividades militares e policiais (a guerra eletrônica), consumo (transferência de fundos eletrônicos), comunicação e educação (aprendizagem a distância), enfim, estão mudando toda a cultura em geral. (SANTAELLA, 2003, p. 23)

A tecnologia, ao longo de seu desenvolvimento, propiciou mudanças e estabeleceu novos marcos, talvez irreversíveis, para a arte e para nós mesmos. O texto literário que se trasladou para a tela permite ao leitor interagir com ele e com seus elementos de uma maneira mais interativa do que o leitor do papel, embora seja importante lembrar que o leitor pode ler de uma mesma maneira tanto no papel quanto na tela. Os hipertextos é que levam o leitor às notas de rodapé, às notas fim de página, sendo possível fazer anotações no próprio texto por meio de *softwares* específicos, e as ferramentas de busca de informação nunca estiveram tão eficazes e precisas como hoje por conta dos bancos de dados presentes na Rede e mecanismos de busca a exemplo da “gigante” Google.

A revolução informacional, se é que posso chamá-la assim, revela um progresso tecnológico, mas também revela outra face que caracteriza o ciberespaço a exemplo de forças culturais e políticas nele presentes e que, para o bem ou para o mal, permitem que uma nova conjuntura social seja construída de modo contínuo e complexo. A tecnologia mudou a maneira como nos relacionamos agora que o aparato

tecnológico medeia nossas relações. Tais interferências em nosso cotidiano estão em constante mudança, justamente pela rapidez e pela fluidez inerentes à evolução tecnológica pela qual passamos e que também interferem nas nossas percepções ideológicas sobre como a tecnologia nos afeta. Consequentemente, as transformações tecnológicas, que hoje reverberam em outras faces da sociedade do século XXI, reconfiguram também fronteiras físicas.

A tecnologia não só reconfigura o modo como a sociedade se relaciona com o mundo, mas também o modo como os sujeitos se percebem na sociedade, pois as interferências afetam suas percepções na relação com o outro, ou seja: a internet, por exemplo, tem promovido espaços onde os sujeitos podem se relacionar de maneira mais rápida, como acontece nas redes sociais e nos serviços de correio eletrônico, assim como interfere também no modo como lidamos com a literatura no sentido de sua produção e de sua recepção.

Ao me referir à produção e à recepção da literatura contagiada pelas mudanças proporcionadas pelas tecnologias, tanto no texto literário, quanto nas relações entre nós, me refiro a dois aspectos: um funcionamento interativo da narrativa que dá a ela um caráter multidimensional, hipertextualizado e hibridizado pela presença de outros recursos mediáticos junto com o texto (sons, cores, imagens, linques); e a um entorno da obra e do próprio escritor que preza muito mais por sua imagem pública do que antes, fruto talvez de uma forte influência mercadológica que assume um caráter lucrativo quando o assunto é vender livros e promover a imagem do escritor. De seu lado, o leitor também tem papel importante nesse movimento porque a interatividade com a literatura se dá por meio dele, ativo e presente no ciberespaço e atento aos seus interesses.

Os ambientes virtuais reconfiguraram o modo como os sujeitos se veem e são vistos, uma vez que ali é possível criar espaços de representação sobre si mesmo. Isso acontece nas redes sociais, por exemplo, espaços nos quais indivíduos podem se expressar de modo público, construindo imagens sobre si mesmos. Essas imagens correspondem aos seus interesses pessoais e têm relação com aquilo que se quer mostrar, sem que sobre isso deixe de recair um olhar reticente daquele que está “observando” com respeito à veracidade do que ali está exposto.

Assim, o ciberespaço é um lugar de observação, não só de exposição ou de exibição. Sobre ele recaem as discussões sobre a intimidade que se torna pública e também sobre a construção de uma

autoimagem que alimenta o interesse do leitor, cada vez mais *voyeur*, e ao mesmo tempo cada vez mais presente e atuante no cenário literário.

O que trago até aqui como eixo norteador de minhas discussões é que a intimidade publicizada na Rede tornou-se um espetáculo que reside no cerne de uma tendência literária atual, que abrange parte de sua produção, da mesma maneira como esse fenômeno também acontece em outros setores artísticos e culturais, como acontece nas redes sociais, espaços de superexposição de identidades.

A espetacularização do escritor está diretamente relacionada com o papel do leitor *voyeur*, indivíduo observador e tomado pelo fetiche de “ver o outro”. Essa é uma prática que marca a tendência do falar de si, na literatura, em função de uma receptividade maior e melhor da obra, ou seja, a experiência do indivíduo que fala de si está em confluência com o espetáculo em torno do escritor.

A cultura mediática, presente na cibercultura, reforça a tendência de espetacularização do sujeito porque cria um cenário propício ao exercício do observar, do desvelar o privado, do invadir a intimidade alheia, mesmo que isso seja de forma consentida. O mercado editorial preza, e não pouco, pelas memórias, autobiografias e biografias, enquanto a mídia explora *reality shows* de celebridades, *talk shows*, entrevistas e outros recursos cujo foco está sempre num sujeito e nos relatos pessoais, testemunhais e confessionais.

Em 09 de janeiro de 2016, por exemplo, a revista estadunidense *Rolling Stone* publicou uma entrevista do ator e diretor Sean Penn com “El Chapo”, o narcotraficante mexicano que, no momento, era o foragido mais procurado pela polícia. A entrevista, publicada também pela *Rolling Stone Brasil*¹¹, está na primeira pessoa e mais parece um relato que uma entrevista. Nela, Penn dá mais enfoque à sua própria imagem como precursor de um grande acontecimento do que à imagem de “El Chapo”, uma figura polêmica que está por detrás do tráfico de drogas não apenas no México e nos Estados Unidos, mas também em outras partes do globo. A primeira pessoa chama atenção no artigo de Penn, assim como o detalhismo presente no artigo sobre os bastidores de todo o processo que envolveu a preparação para o encontro com o criminoso “El Chapo”.

Sean Penn tem formação em Jornalismo, mas sua carreira e nome são reconhecidos pelos seus trabalhos como ator. Detalhes da entrevista à parte, o interessante é que seu artigo causou furor não só

¹¹ Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/com-palavra-el-chapo/>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

porque conseguiu encontrar-se com um criminoso foragido antes mesmo da agência antidrogas dos EUA e da inteligência mexicana (“El Chapo” acabou capturado pouco depois e, alega Penn, em nada contribuiu com as autoridades), mas também por ter chamado a atenção para si mesmo na mídia. Muitos dos grandes jornais de circulação mundial dedicaram reportagens ao feito de Penn.

Além disso, recentemente, Penn foi convidado para o famoso programa *60 Minutes*, da rede CBS, no qual diz ter se arrependido de sua entrevista e encontro com “El Chapo”. Segundo ele, o objetivo não havia sido alcançado, a saber, o de abrir o debate sobre o consumo e tráfico de drogas nos EUA. O que Sean Penn de fato conseguiu foi chamar a atenção para si mesmo em um claro exemplo de espetacularização da própria imagem que a mídia explorou muito bem. Paira, ainda, sobre todo esse assunto, certo suspense sobre quais consequências legais isso poderá trazer ao próprio Penn, à revista *Rolling Stone* e aos envolvidos com o encontro.

Como aponta Diana Klinger (2012, p. 19) em sua pesquisa de doutorado, “uma primeira aproximação à escrita de si na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não literários – da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o ‘clima da época’”. Esse termo de Klinger tem relação com o interesse em falar sobre si mesmo, em exibir-se nos ambientes virtuais, como fez Sean Penn. A sintonia está também relacionada com o interesse em observar e invadir a intimidade do outro, o que também justificaria o sucesso das redes de compartilhamento de textos, imagens, vídeos, fotografias etc.

O exercício autoficcional, que hoje caracteriza parte da literatura do século XXI, seria o equivalente a outros momentos de nossa literatura nos quais se tratava de temas e linguagem mais específicos, a exemplo da Geração de 30 e seus regionalismos, ou mesmo quando a história literária brasileira utiliza expressões como “prosa urbana”, “prosa intimista” ou “prosa regionalista”, sempre considerando o olhar daqueles escritores sobre a sociedade em que estavam inseridas¹².

A abordagem de discussões sobre a literatura atual faz-se num terreno arenoso em função da proximidade com nossos objetos de

¹² Ver BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.

pesquisa. Tenta-se analisar ao mesmo tempo em que se produz, e ainda assim é possível perceber nuances do “clima de época” sobre as quais Klinger (2012) se refere.

O exercício autoficcional sobre o qual me debruço nesta pesquisa é apenas um dos elementos que se faz presente nas produções narrativas que têm o Eu como objeto principal do discurso, presentes nesse “clima de época”. Como veremos a seguir, a cultura contemporânea, por um lado, preza muito pelo exercício da autobiografia e, por outro, nos permite perceber o interesse pelo “outro”, dando força à tendência da espetacularização não só do escritor de hoje, mas também da sociedade como um todo na ecologia dos media.

1.2 A autobiografia e o espetáculo

Philippe Lejeune (1994) define autobiografia como um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1994, p. 50, tradução minha)¹³.

Junto a essa mesma definição, Lejeune aponta elementos que pertencem a quatro categorias diferentes e que caracterizariam a autobiografia: 1. Forma de linguagem: a. narração. b. em prosa.; 2. Tema tratado: vida individual, história de uma personalidade.; 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.; 4. Posição do narrador: a. Identidade do narrador e do personagem principal; b. Perspectiva retrospectiva da narração (LEJEUNE, 1994, p. 51). Segundo ele:

A autobiografia (narração que conta a vida do autor) pressupõe que existe uma identidade entre o nome do autor (como aparece, com o seu nome, na capa), o narrador da história e o personagem de quem se fala. Este é um critério muito simples que define, ao mesmo tempo que a autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato,

¹³ “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”

ensaio). (LEJEUNE, 1994, p. 61, tradução minha)¹⁴

Ainda que Lejeune aponte definições categóricas para definir o gênero autobiográfico, ele reconhece que as variantes podem ser muitas e, por isso, as categorizações podem sofrer alterações ou serem pensadas sobre outros pontos de vista. O teórico francês retoma a definição de autobiografia ao longo de seus estudos em função da dificuldade na tentativa de definição de um gênero tão complexo. O que caracteriza, no entanto, o gênero é o pacto autobiográfico que valida a afirmação, no texto, da identidade do autor que escreve, que é narrador e que é personagem, remetendo o leitor à última e inegável marca do autor que é seu nome na capa do livro. O importante é considerar que a intenção do pacto é honrar a “assinatura” do autor e determinar a atitude do leitor:

[...] Se a identidade não é afirmado (caso da ficção), o leitor tentará estabelecer semelhanças, apesar do autor; se se afirma a identidade (caso da autobiografia), tenderá a encontrar diferenças (erros, distorções, etc.). Frente a uma narração de aspecto autobiográfico, o leitor geralmente tende a se tornar um detetive, isto é, a procurar os momentos em que não se respeita o contrato (qualquer que seja ele). (LEJEUNE, 1994, p. 65, tradução minha)¹⁵

¹⁴ La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo).

¹⁵ [...] si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.). Frente a una narración de aspecto autobiográfico el lector suele tender a convertirse en detective, es decir, a buscar los momentos en que no se respeta el contrato (cualquiera que éste sea).

No pacto autobiográfico, o leitor é convencido de que a primeira pessoa no texto é a mesma pessoa cujo nome está na capa do livro, que narra a história, o que coloca autor, narrador e personagem no mesmo plano; logo, todos são a mesma pessoa, apesar da complexidade que isso envolve por estarmos tratando aqui de uma linguagem literária.

A autobiografia, nesse sentido do pacto autobiográfico, revela ainda outras questões além da relação entre o autor da capa e o narrador do texto. Entre elas, é possível destacar os níveis entre ficção e realidade que se misturam no discurso confessional: os problemas de referencialidade presentes no texto e que remetem ao autor da capa, a narrativa como visão de mundo e como busca por uma autoimagem, por exemplo, inserem a autobiografia no “espaço biográfico”, de que tratarei adiante.

Além dessas estratégias empregadas por meio do uso da primeira pessoa, a autoficção é outro termo empregado nas discussões envolvendo a autobiografia. O termo foi proposto em 1977 pelo escritor e teórico francês Serge Doubrovsky numa tentativa de definir seu próprio romance (*Fils*, publicado em 1977) e tem se consolidado enquanto gênero literário meio a uma tradição cujo exercício pessoal do relato sobre si mesmo sempre esteve presente. Aliás, escrever por si só já configura um ato de expor-se, de mostrar-se, em distintos níveis, e daí a relação hoje exacerbada da escrita de autoficção com o espetáculo do sujeito escrevente.

Na autobiografia e na autoficção, o Eu se torna matéria da narrativa que hoje está influenciada pelo ciberespaço no sentido em que este promove um cenário no qual os sujeitos exibem-se para uns aos outros. O Eu como centro das atenções, e também como objeto ficcional, é o elemento principal da chamada ecologia dos media, não apenas porque revela um caráter dualista do ver e do ser visto, mas também porque reforça a premissa de que os tempos atuais requerem momentos constantes de autoafirmação, de autoexposição de uma imagem.

O espaço virtualizado permite ao sujeito que escreve criar autorrepresentações de si mesmo e esse ambiente expande-se para além da tela. Quero dizer que, numa alusão aos espelhos, tanto a imagem refletida no espelho quanto o objeto que permite a ela ser projetada nele fazem parte de um mesmo cenário que intercambia processos de representação aliados um ao outro em favor da tão prezada imagem pública. Refiro-me aqui aos escritores atuais especificamente, que não são muito diferentes dos blogueiros, por exemplo. Para ambos, o processo de construção de narrativas está marcado pelo discurso

autobiográfico e pelo discurso de memória (novamente os conceitos se aproximam) numa imbricação entre real e ficcional.

No ciberespaço e em suas ferramentas, a exemplo das plataformas das redes sociais, além, claro, dos comportamentos sociais que sofrem influências dessas ferramentas, é possível observar o interesse pelo “auto-qualquer coisa”. Isso evidencia práticas de espetacularização tanto daquele sujeito mediatizado e explorado pelas editoras (como o escritor atual), quanto do usuário comum que mantém ativo seu perfil em redes sociais e ali se exhibe a todo o momento de distintas formas. E é no hiato entre o real e o virtual, nessa via de mão dupla, que a imagem refletida do Eu se constrói da maneira que bem lhe convém ou que bem convenha ao mercado editorial cada vez mais competitivo.

Ao discutir a espetacularização do escritor e dos indivíduos como um todo, no ciberespaço, é preciso também tratar da estratégia discursiva do falar sobre si e sobre a construção de identidades. Isso porque o ciberespaço permite ao indivíduo moldar-se para que ele exhiba aquilo que lhe é interessante, segundo suas intenções e estratégias, permitindo a ele estar visível em muitos suportes ao mesmo tempo, tanto na tela, quanto no papel. Isso faz parte de uma visibilidade calculadamente parcial. A interatividade, antes limitada pelo suporte impresso, ganhou espaço no contexto sociocultural no qual se pode estar conectado o tempo todo.

Até então, o suporte impresso (mas não só ele, apesar de preponderante) ditava as regras sobre a visibilidade dos escritores e favorecia o acesso ao objeto literário, por exemplo. Quando pensamos agora, na ecologia dos media, no ciberespaço, o que observamos é que se permitiram outras possibilidades ao objeto literário com relação ao acesso e à sua recepção, possibilidades que também permitiram aos sujeitos aí envolvidos, sobretudo aos escritores, moldarem sua imagem pública.

A construção de uma identidade autoral ou mesmo de uma identidade característica do escritor presente na internet tem relação com as redes sociais e com os blogues, por exemplo. Isso porque tais espaços favorecem aos sujeitos a manipulação de suas próprias identidades, o que permite ao leitor *voyeur* questionar a veracidade das informações ali presentes, verificá-las ou apenas observá-las. Ao mesmo tempo, o leitor pode se deixar manipular, outro ponto interessante que recai sobre a essência do discurso autobiográfico e do discurso intimista.

Na ecologia dos media, a autoficção, que mescla o discurso ficcional e autobiográfico, tornou-se um sucesso na literatura do século XXI, não só pelo forte apelo confessional e intimista que vai ao encontro da prática exibicionista evidente, mas também pela sua marca identitária. Talvez, num futuro não tão distante, aspectos assim poderão representar uma geração literária marcada pelo tom confessional, pelo trato do Eu e por invenções de identidades para satisfazer o “outro”, leitor e consumidor.

Os modos de ver-se e ser visto foram sofrendo alterações por conta da nova ecologia, sobretudo pelos suportes de produção, e a virtualização de identidades possibilitou outros olhares para si mesmo, o que refletiu nas artes, nos gêneros literários, nas técnicas narrativas e no público leitor.

No espaço que dá força para a imagem de si, na ecologia dos media, Eus são inventados e exibidos para alimentar o olhar do outro, um espaço fruto das tecnologias que trouxeram consigo uma multiplicidade de formas e estilos. Essa mesma tecnologia favoreceu a hibridização de gêneros literários e não literários, desenvolveu novos suportes para o texto e para a arte ao invadirem o cotidiano de nossos dias, consolidando a internet como o limiar sem fronteiras demarcadas entre o público, o privado e o íntimo, “uma verdadeira reconfiguração da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2014, p. 70, tradução minha)¹⁶.

A subjetividade desse indivíduo contemporâneo, ou seja, o modo como ele se vê e se percebe no mundo atual, está arraigada ao discurso sobre si e funciona como uma estratégia para a construção de uma identidade individual e autoral. Considerando tal indivíduo envolvido pelas práticas mediáticas, das redes sociais e das aparições públicas, o interesse pela espetacularização do Eu não se concretiza somente por meio da autobiografia, como aponta Arfuch:

não só a autobiografia, a história de vida ou a entrevista biográfica, performadas temática e compositivamente enquanto tais, entrariam em nossa órbita de interesse, mas também inopinadamente, nas diversas narrativas, particularmente nas mediáticas. Ali, nesse registro gráfico ou audiovisual que tenta dar conta obstinadamente — cada vez mais “pela

¹⁶ “una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea”.

boca de seus protagonistas" — do "isso aconteceu", talvez seja onde se manifesta, com maior nitidez, a busca da plenitude da *presença* — corpo, rosto, voz — como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu. (ARFUCH, 2010, p. 74, grifos da autora)

Além da busca pela presença, Arfuch salienta ainda que a autobiografia é um gênero literário que recupera a própria experiência individual com vistas ao seu impacto social, ou seja, uma vez que o outro é importante no processo de construção de uma identidade, não só a autoral, e de certa autoanálise sobre si mesmo, a visão de múltiplos olhares acaba por satisfazer a necessidade do indivíduo que se exhibe na Rede. E, ao abordar os gêneros autorreferenciais, é preciso salientar que:

Embora estejamos diante de termos como autobiografismo, escritas de si, confessionalismo, memorialismo, dados referenciais etc., ainda estamos diante da ficção. Entretanto, mais simples do que fechar o gênero do texto literário em isto ou aquilo é permitir que o mesmo seja livre para ser o que deseja. Impossibilitada de firmar com o leitor um pacto romanesco ou autobiográfico, como queria Lejeune (2008), a autoficção permite inúmeras leituras capazes de contemplar tanto a ficção criada quanto a verdade empírica. A literatura faz da história do sujeito que a conta uma ficção verdadeira ou uma verdade ficcional. Além disso, não podemos descartar que toda a ficção é autobiográfica, assim como toda a autobiografia se torna ficcional a partir do momento em que, recorrendo a memória, seletiva por natureza, o escritor se coloca a escrever sua história. (LIMA, 2014, p. 396)

A expansão dos espaços autobiográficos da Rede e fora dela modifica as formas como o Eu pode ser representado e construído,

sobretudo em função do olhar do outro e porque os sujeitos estão cada vez mais espetacularizados e envolvidos por uma pulsão pelo discurso intimista. Como exemplo, posso mencionar o que aconteceu com os diários íntimos que acabaram se tornando blogues confessionais¹⁷, ou mesmo as biografias que hoje, mais do que antes, em outros contextos, alimentam uma indústria cultural *voyeurística* e contemporânea cujo centro está nessa *persona* construída por meio da linguagem e do discurso do Eu. O discurso autobiográfico e autoficcional funcionam como uma reverberação entre o real e o inventado, permitindo ao escritor fazer uso de uma variedade de gêneros textuais para “reconfigurar sua subjetividade” pessoal.

O que entendo como *persona* nesse estudo tem relação com essa ideia de um papel que se interpreta e que se apresenta ao “outro” como real. Isso tem relação também com a máscara por meio da qual se esconde a real identidade, ou seja, o indivíduo moldando-se e mostrando, por assim dizer, outro Eu.

O que proponho discutir aqui sobre o escritor tem relação com a construção da identidade literária de um indivíduo atuante em seu meio social. O escritor é aquilo que seu público vê camuflado por meio da *persona*, da máscara. Na construção de uma imagem do autor, Meizoz vai tratar da *persona* como uma postura tomada pelo escritor na criação de uma máscara do Eu que se mostrará ao público:

¹⁷ Em 1996, a adolescente americana Jennifer Kaye Ringley, com 19 anos, decidiu criar sua própria forma de exibir-se na rede e criou um *website* com transmissão ao vivo de tudo que ela fazia em casa. Considerada a primeira *lifecaster* da internet, Ringley tornou-se uma celebridade na época, uma celebridade fabricada exclusivamente pela internet em um momento em que ainda vivíamos a conexão discada. A ideia do *lifecaster* é transmitir diariamente tudo que se faz, em tempo real, na internet, com o objetivo de ser visto e alcançar alguma fama. Por meio de uma câmera instalada em seu computador, ela podia transmitir tudo que acontecia em seu quarto e depois em sua casa, um projeto que foi ganhando força e público com o *streamming*, a exemplo dos atuais e famosos *reality shows* como o *Big Brother*. Aos poucos, o *website* começou a ser muito acessado e uma mensalidade começou a ser cobrada pelo *streamming*. As transmissões ficaram no ar até 2004. O *Jenni.cam* foi precursor da questão sobre exploração da imagem, da interatividade entre usuários e das assinaturas virtuais de sítios de conteúdos específicos. As redes sociais, que vieram depois, reforçaram essa ideia sobre a necessidade que algumas pessoas têm de serem vistas ao mesmo tempo em que, do outro lado, estão aqueles que têm a necessidade de observar o “outro”. Ver mais em: <<http://goo.gl/D3iXkY>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

A postura constitui a “identidade literária” construída pelo próprio autor e, na maioria dos casos, retomada pelos media, que a torna disponível ao público. Este conceito corresponde, em certos aspectos, com a “figura do autor” estudada por Maurice Couturier, uma vez que a análise por ele proposta é restrita apenas às lógicas textuais. Poderíamos também utilizar a noção latina de pessoa utilizada no teatro para designar a máscara; ela constitui tanto a voz quanto seu contexto de inteligibilidade. Na cena de enunciação da literatura, o autor só pode se apresentar e se expressar provido de sua *persona*, de sua postura. Não nos esqueçamos de que em sua obra o autor constrói uma imagem de si próprio para o público. No caso de Proust, esta imagem substituindo metonimicamente o autor. Assim, a obra constitui, para a posteridade, uma representação estável desse ser perecível que é o autor: “[...] aquele que sai de mim e me representa”.. (MEIZOZ, 2007, p. 17, tradução minha)¹⁸

No exercício da autoexibição, portanto, na postura tomada pelo escritor, o sujeito faz de si mesmo o objeto das atenções, expondo-se e

¹⁸ La postura constituye la “identidad literaria” construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público. Dicha noción no coincide sino en ciertos aspectos con la de “figura del autor” estudiada por Maurice Couturier, ya que el análisis que éste propone se restringe únicamente a las lógicas textuales. Podríamos también convocar la noción latina de persona utilizada en el teatro para designar la máscara; ésta instituye tanto la voz como su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor sólo puede presentarse y expresarse provisto de su persona, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye una imagen de sí mismo para el público. En el caso de Proust, ésta substituye metonímicamente al autor. Así, la obra constituye, para la posteridad, una representación estable de ese ser perecedero que es el autor: “[...] aquello que sale de mí y me representa”.

tornando-se o alvo do interesse do outro, buscando também o reconhecimento próprio da exposição mediática do Eu. Cria-se, assim, uma espécie de personagem público (como veremos adiante ao tratar do autor como marca) da *persona* que opera na fronteira exterior do texto. Nessa perspectiva, o escritor, o autor e a *persona* são instâncias presentes no cenário literário da autorreferencialidade, instâncias ativas no processo de espetacularização cuja imagem se expõe em redes sociais, programas de TV, eventos literários e outros meios de divulgação.

De fato, o ciberespaço oferece também possibilidades de interação muito rápidas (*chats*, mensagens instantâneas, grupos de notícias, perfis em redes sociais, etc.) nas quais o mesmo sujeito pode metamorfosear-se em diferentes identidades e experimentar uma pseudorelação social, ou seja, mascarando-se. A facilidade para criar personalidades, subjetividades fictícias, e interagir com o “outro”, é um riquíssimo campo de provas para o escritor, cuja escrita está certamente afetada por esse novo contexto. Nunca foi tão fácil “apropriar-se” da identidade de alguém, por exemplo, fazendo-se passar por “outro” como agora. É lógico pensar que isso deve gerar uma paranoia e uma instabilidade junto ao campo da autobiografia atual.

O crescente registro em primeira pessoa presente em parte de nossa literatura, no discurso dos blogues e das redes sociais, faz do cenário contemporâneo um espaço de exibição e de autoafirmação, de testemunho, de confissão, de desabafo, valorizando e destacando as experiências pessoais como indissociáveis de uma relação sociocultural entre todos nós.

A ecologia mediática é a que propicia ao escritor de hoje manipular sua identidade, sua imagem autoral para alimentar o olhar do outro sobre si, uma estratégia que, agora, presentifica-se para além dos registros em papel e desdobra-se para outros suportes sem perder de vista o Eu como centro das atenções. O entorno do escritor lhe permite construir sua identidade autoral valendo-se desses artifícios mediáticos em função de um outro Eu-leitor presente e ativo nesse espaço:

O “espaço biográfico” altera decisivamente, como dissemos, as esferas clássicas do público e do privado para delinear uma nova “intimidade pública”, tanto em seu caráter modelo de “educação sentimental”, ligado ao desenvolvimento subjetivo e até mesmo narcisista, como na dramaticidade do viver e

na elaboração testemunhal de memórias traumáticas. Assim, este espaço poderá trazer consigo, para além dos seus “clássicos”, orientações coletivas do desejo, do prazer, da notação emocional da cultura, experimentação autoficcional e crítica. (ARFUCH, 2014, p. 70, tradução minha)¹⁹

A autoficção, nesse sentido dos espaços biográficos, está relacionada com a autobiografia considerando esta como um gênero mais abrangente do qual derivam gêneros subjacentes, cada qual com suas particularidades, como memórias, biografias, diários, blogues e cartas, por exemplo. Quanto a esses gêneros subjacentes, Leonor Arfuch (2014) vai denominar os “espacios (auto)biográficos”:

não apenas como um reservatório de gêneros canônicos cuja origem mítica remonta ao século XVIII - biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências - com as suas sucessivas transformações, mas como um horizonte de inteligibilidade para analisar o que se via como um sintoma: a ebulição cultural, mediática e até mesmo política que caracteriza o nosso presente (no sentido barthesiano de que somos, talvez, contemporâneos de um século), e que faz com que a pessoa e suas circunstâncias peculiares, emoções e experiências, do que acontece no devenir de uma "vida real" ou nas várias invenções do "eu", uma narrativa privilegiada que, muitas vezes, apaga as fronteiras e viola os limites dos gêneros. Em um contorno aberto e impreciso do "espaço

¹⁹ El “espacio biográfico” altera decisivamente, como ya dijimos, las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva “intimidad pública”, tanto en su carácter modélico de “educación sentimental”, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas. Así, ese espacio podrá cobijar, además de sus “clásicos”, orientaciones colectivas del deseo, el placer, la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica.

biográfico" - na verdade um espaço/temporalidade - continuou a expandir-se no contexto da globalização, encorajados pelo desenvolvimento sem fim das tecnologias: multiplicidade de formas, gêneros, estilos e suportes, que tanto imitam quando contrariam seus antecessores, ocorrências mediáticas, acadêmicas, literárias, cinematográficas, nas artes visuais, na Internet, práticas que alteram decisivamente os limites entre público, privado e íntimo, e que dão conta, mais além da análise específica de seus gêneros, uma verdadeira reconfiguração da subjetividade contemporânea. (ARFUCH, 2014, p. 70, tradução minha)²⁰

No espaço biográfico, a intimidade pública é a força motriz da espetacularização do escritor de hoje, sujeito que trafega entre vida pessoal, vida pública, vida literária, todas inter-relacionadas em função da construção identitária que lhe garante visibilidade e norteia os rumos de seus escritos literários, de sua imagem pessoal.

As variações desse tipo de discurso autobiográfico estarão no cerne dos gêneros a ele associados como memórias, diários, blogues,

²⁰ no meramente como un reservorio de géneros canónicos cuyo origen mítico remonta al siglo XVIII –biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias– con sus sucesivas transformaciones, sino como un horizonte de inteligibilidad para analizar lo que leía como un síntoma: esa ebullición cultural, mediática y hasta política que caracteriza nuestro presente (en el sentido barthesiano en que somos quizá contemporáneos de un siglo), y que hace de la persona y su peculiar circunstancia, de sus emociones y experiencias, de lo que acontece en el devenir de una “vida real” o en las diversas invenciones del “yo”, una narrativa privilegiada que a menudo desdibuja e infringe los límites de los géneros. El contorno abierto e impreciso del “espacio biográfico” – en verdad, una espacio/temporalidad – no ha cesado de expandirse en el marco de la globalización, alentado por el despliegue sin fin de las tecnologías: multiplicidad de formas, géneros, estilos y soportes, que tanto remedan como contrarían a sus antecesores, ocurrencias mediáticas, académicas, literarias, cinematográficas, en las artes visuales, en Internet, prácticas que alteran decisivamente los umbrales entre lo público, lo privado y lo íntimo, y que dan cuenta, más allá del análisis específico de sus géneros, de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea.

entrevistas, biografias etc. Por meio desses gêneros é que se caracterizará a identidade do escritor desvelada por um narrador que nem sempre está em primeira pessoa (as variantes linguísticas e estilísticas aqui podem variar) e cuja principal caracterização está centrada no pacto autobiográfico firmado entre autor e leitor. O autor firma o pacto autobiográfico com seu leitor e constrói sua imagem autoral. De outro lado está o leitor invadindo consensualmente a intimidade, agora pública, alimentando seu desejo sobre a vida alheia.

O testemunho pessoal – a confissão do sujeito que escreve memórias, autoficção, autobiografia, blogue, diário – tem-se popularizado entre os escritores de hoje e revelado a necessidade do espetáculo à qual tenho me referido. A exploração da própria imagem seria o eixo norteador do escritor que busca se exhibir, que busca se propagar pela cena literária e garantir seu espaço meio a tantos outros Eus ali presentes.

A artista e escritora francesa Sophie Calle é um exemplo de sujeito que leva ao máximo a exposição da própria intimidade em forma de arte. Ela é reconhecida por transformar experiências pessoais em criação artística. Em 1981, Calle pediu a sua mãe que contratasse um detetive para segui-la, fotografa-la e escrever tudo que ela fazia. Ao mesmo tempo, Calle escrevia um diário detalhado sobre tudo que lhe acontecia e pediu a um amigo que fotografasse o tal detetive contratado pela mãe para segui-la. O resultado foi *La Filature*, uma exposição que cruzava todos esses dados sobre ela mesma.

Outros trabalhos de Calle seguem essa mesma lógica provocativa que envolve suas experiências pessoais e o olhar do “outro” sobre tais acontecimentos. Um de seus trabalhos que esteve em exposição no Brasil há alguns anos, o *Cuide de Você* (*Prenez soin de vous*, em francês) foi baseado em um imeio de rompimento que seu namorado havia lhe enviado, o também escritor Grégoire Bouillier. Calle, então, convidou 107 mulheres para interpretarem a carta e criou uma instalação com vídeos, fotografias, textos, letras de músicas, enfim, cada uma delas utilizou uma das linguagens que deram forma à criação de Calle. A primeira exposição do trabalho foi em Veneza, em 2007.

Em 2009, na FLIP, Calle e Bouillier, que também tem uma literatura autorreferencial, foram colocados na mesma mesa de discussão, em um apelo comercial focado no “reencontro” entre os dois depois do término e depois da exposição *Cuide de Você* já estar sendo apresentada em alguns museus pelo mundo. A intimidade de Calle

tornou-se a mercadoria que lhe deu (e ainda lhe dá) visibilidade e que deixou de ser privada para tornar-se pública.

A busca por fazer-se presente na cena literária não é um exercício novo ou que representa apenas a época atual. A busca pelo diálogo com o público e pela propagação dos discursos literários e não literários sempre esteve presente entre os intelectuais e escritores de literatura de outras épocas, a diferença é que os suportes para a publicização eram outros, a exemplo da literatura de folhetim e da crítica literária de jornal.

Nesse sentido, por exemplo, não se pode falar do êxito de alguns escritores do passado sem considerar o papel determinante dos artigos que as revistas da época lhes dedicaram. No Brasil, alguns escritores trocavam críticas entre si nos periódicos locais, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Escritores como Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Euclides da Cunha encontraram no jornal o principal veículo de divulgação das suas obras, artigos, opiniões e críticas. A revista *Time*, por exemplo, na edição de dezembro de 1954, publicou Hemingway na capa. Hoje, a internet está levando a um extremo a simbiose entre literatura e paratextos na criação de um personagem autoral, o que já acontecia antes, com outras estratégias.

1.3 A autoficção como espetáculo

A autoficção está no limite entre a autobiografia e ficção, um neologismo que influencia a produção literária de uma forma ou de outra e configura-se como um fenômeno em ascensão, cujas experiências vêm sendo praticadas já há algumas décadas. Em *O falso mentiroso. Memórias*, Silviano Santiago retoma o mesmo desafio de mesclar ficção com realidade e, sobretudo, por ter seu nome na capa. Outros exemplos aparecem como autoficção, como Tatiana Salem Levy em *A chave de casa* (2007) – e aqui a protagonista também tem outro nome – e Cristovão Tezza com *O filho eterno* (2007) apresentado como romance, mas cujo enredo e personagem desvelam traços marcantes da vida de Tezza²¹.

²¹ Na autoficção há uma intenção em lembrar ao leitor sobre o caráter literário de sua construção mediante a mudança de nomes, mas outras estratégias são típicas de nossa memória, como o aglutinar lembranças pertencentes a uma

Anna Faedrich Martins (2014) retoma muitos dos argumentos de Doubrovsky e também indica uma problemática acerca do discurso e da memória, na qual “a autoficção parte de experiências vividas pelo autor, mas ao narrá-las o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido” (MARTINS, 2014, p. 30).

Nem autobiografia, nem ficção. A ficção é uma maneira de preencher as lacunas da memória, um exercício realizado pelo escritor, mas que também realiza o leitor. A autoficção está nesse entremeio nivelado pelo leitor, parte decisiva para que o discurso biográfico concretize de fato, algum pacto, cujos níveis são ilustrados por Martins (2014, p. 32) em sua tese:

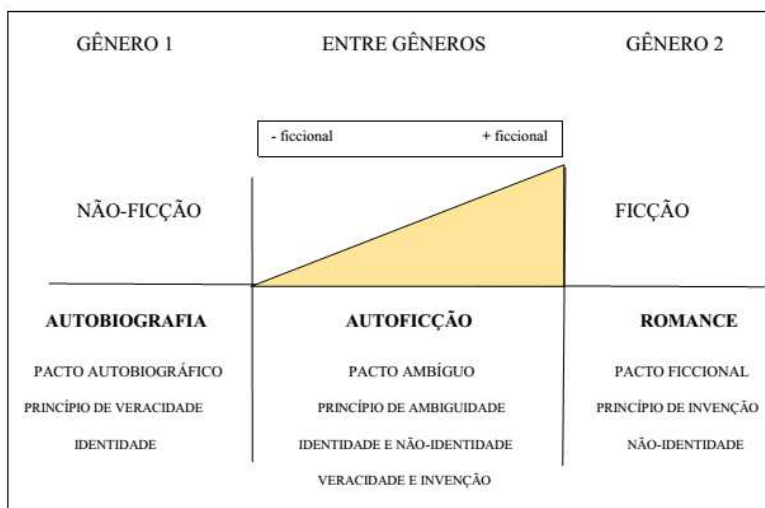


Figura 2: Quadro ilustrativo. Fonte: Elaborado pela autora.

sequência temporal em um só momento, por exemplo. É importante considerar que autoficção e autobiografia são estratégias que podem surgir do texto em que pode haver, ou não, alguma relação entre obra e experiência daquele que escreve. Seria impossível determinar o limite exato entre essas duas estratégias para diferenciar autoficção da ficção propriamente dita. E, então, isso recai sobre o que o autor ou o editor anuncia nos paratextos da obra, na capa, enfim, o autor pode se autodelatar, mas sempre recairá sobre o texto a incerteza atrelada à natureza da escrita e da leitura. Ver mais em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

Nesse sentido, autobiografia, autoficção e romance estão em níveis distintos do que se considera realidade empírica, e mesmo aqui se teria um problema de verificação, por isso consideramos os pactos autobiográfico e romanescos, por exemplo. Em ambos os pactos há graus de veracidade também diferentes, ou seja, são posturas distintas tomadas pelo escritor e que estão por detrás das tramas do texto. Esses são elementos determinantes para que se classifique o lugar de sua narrativa. Os elementos presentes nesses três espaços diferenciam-se por suas marcas e pactos como apontado no quadro de Martins.

Para Luciana Hidalgo (2013), por sua vez, definir concreta e claramente autoficção é um desafio que vem sendo discutido há algum tempo pela teoria, mas sempre a considerando um gênero próximo à autobiografia. Ela também aponta a ideia da autoficção como uma variante da autobiografia, cujo discurso não está atrelado totalmente a uma verdade literal, mas sim a uma espécie de reconstrução de fragmentos da memória:

Na prática autoficcional, quando a ficção se adiciona à autobiografia, o efeito é, sem dúvida, uma soma inexata, que paradoxalmente subtrai de cada elemento exatamente aquilo que o caracterizava. De início, a ficção pode parecer menos criativa porque a princípio origina-se de uma história real, e a autobiografia menos real por contar com a liberdade da imaginação. Entretanto, em vez de subtrair, para autores contemporâneos, essa conta parece inflacionar. Trata-se de auto + ficção, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dos dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade que, no domínio teórico, suscita cada vez mais problemáticas. (HIDALGO, 2013, p. 223)

Autobiografia e autoficção caminham na tentativa de ficcionalizar uma experiência por meio da escrita que envolve os estatutos da realidade e da ficção, e há diferença de graus entre eles. A experiência metadiscursiva presente nos espaços biográficos parece estar ganhando força na literatura há algum tempo, problematizando os

papéis do autor e do leitor porque desestabiliza o contrato de leitura que distinguiria ficção e verdade. Isto é, há uma tensão sobre o pacto autobiográfico que não estaria baseada exclusivamente na distinção entre ficção e realidade, mas sim na honestidade do autor para com sua própria história ou ficção, o que também é difícil de determinar.

A tensão é que permite ao escritor criar jogos com o leitor, recai novamente sobre a importância do nome próprio, ao qual Lejeune (1994) se refere, associado a uma “dimensão comercial da escrita e um triunfo decisivo do nome do autor como o valor do comércio e garantia para o consumo” (YVANCOS, 2006, p. 47, tradução minha)²².

Nesse mesmo sentido é que o escritor de hoje constrói sua *persona* pública por meio de seu discurso e postura autoficcional, em suas publicações e em suas “aparições” em eventos, entrevistas, colunas de jornais e em outros suportes. O que observamos, cada vez mais, são escritores presentificados, massivamente, e não por acaso, nos holofotes dos suportes midiáticos (eletrônicos, se pensamos na era digital de hoje) e que, de certa forma, corroboram a questão do nome próprio como grande mote que veio resgatar a figura do escritor, agora público, espetacularizado, acessível, mediatizado.

A relação da *persona* pública de hoje, do escritor que se espetaculariza na Rede para seus leitores, é também um seguimento da autobiografia, que, antes, estava restrita ao papel, de certo modo. Sobre a construção de uma identidade, de um Eu, Yvancos (2006, p. 52) a compara a um ato de consciência e de comunicação:

Por um lado, é um ato de consciência que constrói uma identidade, um Eu. Mas, por outro lado, é um ato de comunicação, a justificativa do Eu frente aos outros (os leitores), o público. Considero que é impossível entender separadamente ambos os cronotopos que se realizam juntos. É a convergência de ambos, onde nasce o gênero autobiográfico. Porque esse Eu autobiográfico só existe no novo agora, na nova forma de publicidade que é o livro publicado, a escritura que se torna pública e

²² dimensión mercantil de la escritura y un triunfo decisivo del nombre de autor como valor de comercio y garantía para el consumo.

que não só constrói um discurso sobre um Eu, mas também o apresenta como verdade aos outros, propondo aos seus receptores um pacto de autenticidade.²³

Tal construção do Eu em torno do conceito de autoficção, tanto para Hidalgo (2013) quanto para Yvancos (2006), designa a busca pela construção de uma *persona* pública cujo jogo está no limiar entre ficção e realidade, e “talvez o que realmente interessa seja a carga ontológica do neologismo; a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites” (HIDALGO, 2013, p. 227).

Quanto ao livro publicado, mencionado por Yvancos, e agora também ligado a outros suportes que publicizam o escritor que fala sobre si mesmo, é preciso considerar que o fenômeno está além do livro impresso porque o escritor e sua obra se expandem pela Rede e seus tentáculos. O papel é apenas um dos meios pelos quais se pode gerir a identidade que chamarei de digital, e ela poderia ser considerada um novo negócio porque é explorada por escritores e editoras, a exemplo dos blogs e *web sites* que funcionam como vitrinas virtuais. Isso tudo em torno da imagem do escritor com vistas ao espetáculo voltado a um público *voyeur*.

Ao escritor de hoje, sobretudo o que está presente na mídia, interessa manter-se visível por meio de estratégias de autopromoção, seja participando pessoalmente de eventos, seja publicizando-se na Rede com textos ou mesmo com informações pessoais que façam referência ao seu ofício de escritor. A ele também interessa moldar sua identidade pública reforçando o nome próprio. Ao escritor importa a imagem que ele quer que prevaleça como a verdadeira, ainda que não o seja.

Voltando ao conceito de autoficção para o contexto deste estudo, a tese de Anna Faedrich Martins (2014) elucida algumas definições interessantes. O caminho que Martins percorre é tentando

²³ Por una parte es un acto de conciencia que construye una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el publico. Considero que es imposible entender por separado ambos cronotopos que se realizan juntos. Es en la convergencia de ambos donde nasce el género autobiográfico. Porque ese yo autobiográfico solamente existe en la nueva ágora, la nueva forma de publicidad que es el libro publicado, la escritura que se hace pública y que no solo construye un discurso sobre un yo, pero también lo presenta como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad.

definir o que não é autoficção e que vem ao encontro do que também tenho dito até agora. Por exemplo, autoficção “**não** é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (MARTINS, 2014, p. 22, grifos da autora). E, além das obsessões históricas do autor, que tenta reconstruir a si mesmo e a seu passado no presente, eu diria ainda que há uma obsessão do “outro” alimentando esse engajamento presente das escritas sobre si e que fazem dessa tendência um fenômeno da contemporaneidade.

O mesmo espaço biográfico presente na internet possibilita aos escritores criarem outros Eus ao mesmo tempo em que expressam suas singularidades por meio do discurso autoficcional. As identidades são construídas e fragmentadas na tessitura do texto literário confessional, sem necessariamente seguir padrões estáticos que a narrativa poderia lhe “impor”, a exemplo da escrita cronológica, observável em memórias ou autobiografias, às quais se refere Lejeune em suas primeiras reflexões sobre o gênero.

De fato, na autoficção:

[...] o autor **não** escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (MARTINS, 2014, p. 24, grifos do autor)

Ou seja, “a autoficção **não** é autobiografia, nem romance. Nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance” (MARTINS, 2014, p. 30, grifos do autor), mas eu diria que a autoficção tem, sim, seu lugar enquanto gênero literário. Esse gênero transita próximo da autobiografia como outro gênero presente numa constelação autobiográfica e que se move mediante um pacto referencial realizado com o leitor.

A autoficção, portanto, reside e se instaura entre a vida real e a fabulação da narrativa, ao mesmo tempo em que resgata a memória ora esquecida. O sujeito escritor reinventa seu próprio Eu que é resgatado também pelo leitor, o “outro” sobre o qual recai a narrativa e que se alimenta das estratégias criadas pelo escritor sobre fatos reais, inventados, modificados, distorcidos.

Ao leitor importa a versão da verdade que se conta diante da identidade autoral que se apresenta. Ao escritor importa reinventar o sujeito que ali se desmascara no texto, sem prezar pela “verdade verdadeira” dos fatos narrados, mas sim com uma versão da verdade que irá instigar o seu leitor, e nem sempre satisfazê-lo.

Ao leitor cabe estar ciente de que o escritor, na autoficção, não está apenas focado em sua vida pessoal, mas está reinventando uma imagem, uma identidade própria entre a mentira e a confissão.

É o inventar-se e reinventar-se que faz do escritor uma *persona* criada pelo seu próprio discurso, uma *persona* posta em evidência para um público leitor que está sempre à espera de novas mentiras, e esse jogo talvez seja o que move a tendência contemporânea da autoficção e do espetáculo.

A nova ecologia dos media, na constelação autobiográfica presente na Rede e fora dela, evidencia práticas de autopropaganda, revela uma necessidade de se fazer ver, não apenas por escritores, mas pelos sujeitos no geral, reflexo de uma sociedade narcisista. Ao mesmo tempo, a nova ecologia revela outras gestões de identidades autorais, geridas pelo próprio escritor, por editoras, por seus leitores, o que tem contribuído para outras estratégias e outras formas de concebermos o escritor e a narrativa autoficcional. Este é um jogo nada novo, mas que ganha espaço e que muda, qualitativamente, em função da nova sociedade do espetáculo e da vertente literária que tanto preza pelo Eu desvelado no texto.

2 O ESCRITOR COMO ESPETÁCULO E OS PARATEXTOS

No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso.

(Guy Debord – tese 9)

Escritor, autor, leitor e obra representam o quarteto fundamental nas discussões com respeito à literatura e o que observo hoje é que há uma espécie de deslocamento dos papéis exercidos por essas quatro instâncias no cenário literário contemporâneo. Esse deslocamento modifica os modos de percepção dos leitores, suas relações interpessoais e suas relações com os objetos artísticos no geral. Isso também tem relação com uma mediação das tecnologias digitais. Inicialmente, então, cabe distinguir escritor de autor para que meu leitor possa estar ciente daquilo a que me refiro ao tratar desses dois termos ao longo deste trabalho.

Entendo escritor como uma entidade física, a pessoa empírica, o ator na cena literária, e o autor como a entidade institucional literária determinada pelo seu discurso, garantido e consolidado por sua função textual e permeado pelo contexto histórico no qual está inserido. É como se o indivíduo escritor estivesse numa dimensão externa à obra e o autor, num movimento inverso, interno a ela.

O autor, então, já é uma *persona* criada e assumida para e pelo escritor, uma postura por ele assumida, para que sua obra possa ter algum sentido estético, para que possa consolidar-se enquanto atuante no campo literário. O artifício da criação de uma personalidade individual para o autor (que podemos perfeitamente também chamar de *persona*) não é uma estratégia inovadora. Os pseudônimos não deixam de ser um exemplo disso, como os narradores que se confundem com autores em obras como “Memorial de Aires”, de Machado de Assis, ou mesmo as celebridades que assumem novos nomes e novas identidades. Na cena pública da enunciação da literatura, o autor pode apresentar-se e expressar-se mediante sua *persona*.

Na literatura de hoje, a *persona* está mais presente porque evidencia um hibridismo entre o escritor e o autor nas escritas autoficcionais, por exemplo, com vistas à espetacularização da imagem

de si que, de uma forma ou de outra, busca atender a uma demanda mercadológica, além da artística.

Vale ressaltar que tais papéis são subjetivos e atuantes na criação literária e procuro trazê-los aqui sem querer minimizar a complexidade dos conceitos, mas procurando esclarecer o que tenho entendido por escritor e autor como desempenhando papéis distintos, ainda que lado a lado, duplos um do outro. É justamente tal duplicidade que é enfatizada nas obras autoficcionais, nas quais as figuras autor e escritor são, mais uma vez e de formas distintas, problematizadas e questionadas.

Sobre as narrativas autoficcionais de hoje, é preciso salientar que algumas delas têm relação com a memória no sentido de que seus autores tratam do tema revisitando seu passado em narrações retrospectivas. As narrativas se distanciam do presente, resgatam o passado e assumem traços autoficcionais nesse movimento. Exemplos mais recentes são alguns dos romances indicados ao Prêmio Jabuti de 2015: *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *Flores artificiais* (2014), de Luiz Ruffato, e *O professor* (2014), de Cristovão Tezza.

A vertente autoficcional está também relacionada com o público leitor cada vez mais interessado pela intimidade do escritor, o que tem direcionado a temática de algumas narrativas contemporâneas que procuram caracterizar a existência de determinada pessoa. No caso, os próprios escritores que se moldam e se mostram nas tramas do discurso por meio das narrativas autobiográficas ou autoficcionais são personagens centrais de suas narrativas.

A criação literária em si, sabemos bem, permite a elaboração de um mundo paralelo ao real. São representações da realidade culminadas num discurso cujos limites entre real e ficcional mesclam-se e acabam recaindo no leitor, no ato de leitura. As referências internas e externas do escritor se projetam nos campos real e ficcional, gerando efeitos de sentidos no discurso narrativo.

Para Käte Hamburger é possível dizer que há um pacto, subentendido, entre leitor e autor na ilusão que se cria no espaço possível do discurso narrativo:

Porque o faz-de-conta contém o elemento de significação de ilusão e com isso uma relação com a realidade, formulada no conjuntivo irreal; porque a realidade do faz-de-conta não é a realidade que aparenta ser. A realidade do “como”, porém, é aparência, ilusão da

realidade, que significa não realidade ou ficção. [...] E a ilusão da vida é criada na Arte somente por um “eu” vivo, que pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são construídos como Eus fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam também se calam. (HAMBURGER, 1986, p. 41)

A estrutura que surge do processo criativo literário irá denunciar de que maneira a ficção se distinguirá da realidade ou até que ponto elas se tornarão tênues, como acontece em gêneros autorreferenciais, como as biografias, memórias, blogues, diários, autoficções etc..

Para Lopes (2000, p. 39), lendo Schaeffer (1999), a questão se resume em considerar que:

[...] uma época ou um autor que colocam a relação entre a literatura e a realidade empírica no centro de seu questionamento terão tendência a denunciar a ficção como um discurso não verídico. De forma inversa, quando a literatura é considerada sob o ângulo de sua força imaginativa (e de sua relação com uma eventual realidade empírica), a ficção é valorizada como uma invenção de mundos possíveis participando de uma realidade mais essencial que aquela do mundo empírico.

Umberto Eco, por sua vez, reitera que um mundo possível, diante do texto ficcional, deve ser visto como um curso de acontecimentos não reais, embora precisamente possíveis, que depende de atitudes proposicionais de um narrador que “o afirma, o crê, o sonha, o deseja, o prevê, etc.” (ECO, 1993, p. 137). Então, dizemos que os textos literários revelam mundos possíveis, em uma relação de equivalência com a realidade. Os gêneros autorreferenciais, por

exemplo, transitam entre a realidade empírica dos escritores e uma força imaginativa que fará da autoficção, por exemplo, também um mundo possível.

Em algumas narrativas autobiográficas de hoje, o que se observa são tramas que exploram a exposição do Eu, ora mais, ora menos, nas quais o escritor, a pessoa física, assume uma *persona* que se faz presente e que assume a primeira pessoa na narrativa, mesma estratégia presente em redes sociais, *reality shows*, blogues e em outras mídias de circulação impressa e digital. Nelas é possível moldar uma imagem pessoal que se tornará pública, e nada garante que essa imagem represente o verdadeiro Eu daquele que ali se expõe.

Alguns escritores de hoje, ao menos em algum momento de suas publicações, optaram (ou poderão optar, levados pela onda do mercado) por fazer da memória e/ou da autoficção suas estratégias discursivas que, de uma forma ou de outra, carregam consigo uma forte tendência literária que tem ganhado força atualmente. Escritores como Silviano Santiago, Chico Buarque, Cristóvão Tezza, João Almino, Ricardo Lísias, Adriana Lisboa, Edney Silvestre, João Anzanello Carraschoza, Heloisa Seixas, Michel Laub são exemplos, para citar alguns.

De fato, as estratégias autoficcionais não representam uma novidade, assim como nem a *persona* pública, nem a espetacularização. Os pseudônimos sempre estiverem presentes na literatura, os embates entre escritores sobre as obras que produziam e as estratégias de espetacularização também, como bem apontou Alekmar dos Santos (2014, p. 9):

Se tomamos a estratégia de publicação dos folhetins do século XIX, vamos perceber claramente esse processo de espetacularização do escritor: imaginemos a tensão dos leitores esperando o próxima capítulo d'O Conde de Monte-Cristo a sair no *Journal des Débats*, imaginemos, a seguir, o que deveria ser o encontro fortuito com seu autor, numa rua ou num café! Na verdade, toda uma cadeia de produção, ou melhor, toda uma linha de montagem foi arquitetada para dar conta da publicação dos folhetins e seu autor — aquele que o público admirava e perseguia nas ruas,

em busca de uma palavra, uma assinatura — era apenas a face visível dessa estrutura, que contava, às vezes, com mais de um escritor produzindo obras sob um mesmo nome.

A admiração pública, a busca por ouvir o escritor falando sobre sua própria produção e a de seus iguais ainda instiga alguns leitores, sobretudo, porque há certa proximidade do escritor que se mostra mais, que está mais presente. As estratégias todas de autoexibição acentuam, a meu ver, a ideia de que caminhamos para uma exacerbação de vários Eus, ou de várias *personas*, cada vez mais intrínsecas às práticas literárias e às práticas cotidianas de nossas relações interpessoais, dentro e fora do mundo virtual. E, claro, da literatura, como veremos.

2.1 A literatura mediatizada

Além das relações entre literatura, vida literária e mídia, uma questão sobre a qual gostaria de chamar a atenção é a que se refere à influência que o cenário exibicionista da contemporaneidade tem sobre os escritores de hoje. É como se a exposição mediática fosse uma questão de sobrevivência do escritor na cena literária em meio a um expressivo número de outros escritores publicando. Não apenas da cena literária, como veremos, mas também considerando a sociedade como atuante no processo de espetacularização de si mesma. Há uma busca constante dos sujeitos em fazer-se notar, uma busca para que sejam percebidos, uma referência às ideias discutidas por Christoph Türcke em *Sociedade excitada: filosofia da sensação* (2010).

Ao mesmo tempo, havemos de considerar que faz parte desse cenário um leitor *voyeur*, que se quer mais próximo dos escritores, que quer saber quem é ele, quer saber de onde vem a história narrada, quer invadir sua intimidade que, por vezes, está exposta parcialmente na Rede.

De certa maneira, há um movimento invasivo da vida pessoal do escritor que reitera ou retroalimenta o foco sobre sua própria obra ou sobre seu próprio discurso, se pensarmos nos intelectuais das Letras, como salienta Santos (2014), e que podemos associar também aos escritores de hoje, uma vez que não deixam de ser, eles mesmos, intelectuais:

Nesse caso, o intelectual das Letras busca reforçar sua espetacularização indiretamente, através do discurso que ele produz e que pode ser consultado a distância. É o caso em que a espetacularização de sua figura individual passa a se basear também na fetichização de seu discurso. Este também deve se converter em espetáculo: mais importante do que ser entendido, debatido, até mesmo contestado, ele tem a função primeira e primordial de chamar a atenção para a persona de seu autor. Em alguns casos, seus efeitos não vão mesmo além disso. Daí, no resumo que apresentei ao início, eu ter mencionado discursos que não são ideias, expressões que não são conceitos, diálogos intelectuais que não passam de monólogos fechados. Na relação entre os intelectuais e seu público, regida pelas lógicas do espetáculo, as imagens são usadas para esconder sua real intenção, que é a conquista de um espaço de exibição por parte de uns poucos, a partir do agenciamento e da submissão intelectual de outros muitos. (SANTOS, 2014, p. 13)

Santos refere-se ao intelectual das Letras que faz crítica literária, não necessariamente sobre escritores que debatem entre si, ainda que isso possa acontecer em eventos literários, em periódicos especializados ou em colunas de jornais, por exemplo.

O que quero dizer é que essas são questões interessantes que ecoam na exibição e na mediatização da literatura sob o ponto de vista dos gêneros relacionados com a escrita sobre si. O processo de exibição dos intelectuais das Letras, dos escritores e da chamada de atenção para as *personas* de seus autores tem relação também com a constituição da identidade dos escritores nas narrativas autobiográficas, nas biografias, nas memórias, gêneros envolvidos em exercícios de autorrepresentação.

Philippe Lejeune, por exemplo, como se viu no capítulo anterior, levanta a discussão sobre o funcionamento do texto autobiográfico em busca de um conceito para a escrita sobre si. Para ele, a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma

pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Tão imediata quanto possível, a vida pessoal de um sujeito que nos escreve passa para o plano artístico onde se busca uma representação de si mesmo.

Lejeune, então, apresenta a ideia do “pacto autobiográfico”, uma espécie de contrato que se firma entre o autor e o leitor por meio do qual o autor deixa claro ao seu leitor que o texto ali presente é uma autobiografia e que, portanto, trata-se de sua história pessoal. Nisso há uma relação direta entre o autor da capa e o narrador-personagem.

No pacto se concebe um diálogo ou uma situação comunicativa que envolve três vetores importantes: autor, texto e leitor. Nesse marco, o texto estabelece uma relação de contrato na qual o autor se compromete com o leitor a dizer a verdade sobre si mesmo. O autor propõe ao leitor que leia e interprete seu texto e que confie nele, porque ele está comprometido a contar-lhe a verdade de sua vida.

O pacto presente nas biografias, autobiografias e memórias, por exemplo, se constrói na relação de lealdade firmada pelo escritor com seu leitor. A lealdade que se espera do autor é condição *sine qua non* ao texto dessa natureza, o que exige do leitor firmar o pacto.

O escritor de hoje, mediatizado, utiliza outros suportes, além do impresso, para quebrar o distanciamento entre ficção e realidade em seu discurso narrativo, como se quisesse mesmo instigar seu leitor a chegar à realidade dos fatos. Os blogues, por exemplo, espaços voltados inicialmente para uma escrita ao mesmo tempo íntima e pública, exploram essa estratégia muito bem. As narrativas ali presentes transitam entre falsas verdades e relatos cotidianos em um espaço que permite ao escritor mascarar-se por detrás do texto em função do público leitor.

Isso também ocorre no texto literário, e a presença do escritor na mídia, acessível e cada vez mais em contato com seu leitor, parece fomentar ainda mais o jogo entre real e ficcional presente nas escritas sobre si. O leitor pode ter mais acesso às informações pessoais da *persona* que se mascara na narrativa.

Na autobiografia e na biografia, por exemplo, o que há de comum entre os dois gêneros é que ambos são autorreferenciais. Por meio deles se pretende construir uma imagem real, retratando a realidade de um sujeito que se presentifica na narrativa cujo discurso pode ser submetido a uma prova de verificação.

Nesses textos que se caracterizam pela identidade entre escritor, autor e narrador, há uma busca por referências extratexto sobre o Eu que narra, uma autorreferência que provoca uma dualidade discursiva no sentido em que questiona a semelhança com a realidade narrada. Como esse tipo de discurso trafega entre o presente e o passado, o embate entre o Eu do presente e o Eu do passado pode acabar gerando uma inexacta visão dos fatos. A partir de tal inexactidão é que o escritor assume a *persona* para a reconstrução de sua identidade nas narrativas sobre si mesmo.

Ao assumir a *persona*, o sujeito que escreve sobre si, geralmente na primeira pessoa, procura reconstruir seu passado através de fatos estruturados numa linha do tempo e busca reconstituir-se, autointerpretar-se, voltar-se para sua própria existência.

O falar sobre si está relacionado com a retomada do passado cujos fatos tornam-se objetos de desejo para o outro. Há sempre um desejo por parte do leitor *voyeur* que é estimulado, muitas vezes até artificialmente, pelo autor, desejo este que é quase sempre o de tomar para si a escrita, a narração. A questão que se poderia colocar agora é que tipo de desejo é esse, na hipertrofia do *voyeurismo*? Diria que é o desejo não mais de apenas contar junto com o autor, mas de viver junto com o escritor no sentido de que há relativo vislumbre pela sua imagem e pelo seu cotidiano, tornam esse escritor um alguém comum. Essa postura do leitor é fundamental para compreendermos todos os mecanismos e estratégias aqui discutidas.

Temos como exemplo os diários íntimos que depois passaram a integrar uma extensa rede de Eus virtualizados na internet por meio dos blogues. Houve uma invasão da vida alheia, a curiosidade pelo cotidiano do outro e a publicização da própria intimidade ganharam força nas últimas décadas e hoje se consolidam por meio da exibição exacerbada da intimidade – de um lado – e do *voyeurismo* que retroalimenta o espetáculo da vida alheia – de outro.

O espetáculo ao qual me refiro é significativamente influenciado por nossas práticas virtuais cotidianas no sentido de que elas permitem uma invasão da vida alheia, colocando o “outro” sempre sob vigilância, fomentado pela nossa presença maciça na Rede:

Em um esforço para compreender estes fenômenos, alguns ensaístas referem-se à sociabilidade líquida ou cultura somática do nosso tempo, em que aparece um tipo de eu mais epidérmico e mais dúctil, que se exhibe

na superfície da pele e das telas. Também se fala de personalidades alterdirigidas e não mais introdirigidas, construções de si orientadas pelo olhar alheio ou exteriorizado, não mais introspectivas ou intimistas. E até se analisam as diversas bioidentidades, desdobramentos de um tipo de subjetividade que é caracterizado pelas características biológicas ou pelos aspectos físicos de cada indivíduo. Por isso, certos usos de blogs, fotologs, webcams e outras ferramentas como MySpace e YouTube seriam estratégias que os sujeitos contemporâneos colocam em ação para responder a estas novas exigências socioculturais, balizando novos modos de ser e estar no mundo. (SIBILIA, 2013, p. 28, tradução minha)²⁴

O cenário mediatizado faz com que o escritor seja observado o tempo todo, caracterizando um jogo entre escritor e leitor que se intensificou com a disseminação do acesso aos meios digitais. O jogo ao qual me refiro corrobora a tese de que o escritor mitificado, um sujeito pretensamente dotado de uma genialidade ímpar, já não está mais presente no imaginário do leitor, ou seja, perdeu sua aura mítica. Isso reflete na recepção da obra, no seu consumo, interfere no seu processo de criação e na própria noção de autoria, e essa é uma questão nevrálgica e complexa que recai sobre a literatura permeada pelas influências dos meios digitais.

²⁴ En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad líquida o a la cultura somática de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas. E incluso se analizan las diversas bioidentidades, desdoblamiento de un tipo de subjetividad que se apunala en los rasgos biológicos o en el aspecto físico de cada individuo. Por todo eso, ciertos usos de los blogs, fotologs, webcams y otras herramientas como *MySpace* y *YouTube*, serían estrategias que los sujetos contemporáneos ponen en acción para responder a estas nuevas demandas socioculturales, balizando nuevas formas de ser y estar en el mundo.

A espetacularização da figura do escritor da qual trato aqui pode ser compreendida também como um jogo que envolve escritores, leitores, editoras, mídias e suportes em torno do objeto literário e da figura pública de quem escreve literatura. Tudo isso ocorre sobretudo em função de uma conjuntura literária que se apropria de algumas ferramentas para que o escritor possa se fazer ver e para que sua produção possa ganhar visibilidade, ou seja, a “Internet é um cenário privilegiado desse movimento, com sua proliferação de confissões reveladas por um eu que insiste em mostrar-se sempre real, mas o fenômeno é muito mais amplo e abrange várias formas de expressão e comunicação” (SIBILIA, 2013, p. 222, tradução minha)²⁵.

Uma parte dos escritores de hoje optam por uma postura tecnoespetacularizada, ou seja, eles estão envolvidos por aparatos eletrônicos que lhes permite autopromover-se. Esses escritores são movidos por uma necessidade pela autoexibição da figura de si, ao mesmo tempo em que prezam por uma necessidade de manter contato direto com seu público leitor, mesmo que indiretamente, preservando sua imagem autoral e cuidando para que ela esteja sempre visível e presente nos holofotes.

Assim se caracteriza parte do atual cenário literário da espetacularização de Eus em busca de atenção e em busca do olhar do “outro”. Essa é uma referência à ideia de Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, de 1967, e tem direta relação com uma sociedade que se organiza em função da produção e do consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais:

O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele

²⁵ Internet es un escenario privilegiado de este movimiento, con su proliferación de confesiones reveladas por un yo que insiste en mostrar-se siempre real, pero el fenómeno es mucho más amplio y abarca diversas modalidades de expresión y comunicación.

é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se. (DEBORD, 1997, p. 18, grifos do autor)

O espetáculo também tem relação com o conceito mais atual da “filosofia da sensação”, de Christoph TÜRCKE, para o qual o espetacular é uma sensação, mas não aquela sensação ligada à fisiologia: “se tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer no fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então, isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido” (TÜRCKE, 2010, p. 20). E ser percebido é também fazer-se presente, exibir-se, espetacularizar-se.

Türcke retoma a ideia de Berkeley sobre a teoria do conhecimento e da realidade, expressa pela proposição “ser é ser percebido”. Partindo, então, do pressuposto de que, enquanto humanos, percebemos o mundo por meio das sensações de nossos órgãos sensoriais, para Berkeley, o que não pode ser notado, não existe.

A tese de Türcke é a de que a sociedade está o tempo todo sendo bombardeada por informações e imagens cujo fluxo é tão grande e impactante que causa um “vício”, um apego ao mundo mediático, coletivo e particular, do qual não conseguimos nos desvincular. Türcke vai assim falar de uma “sociedade excitada” justamente pela necessidade de que os sujeitos ali envolvidos têm de impactar o “outro”, de gerar sensações, ou seja, “o caso extremo da sensação passa a aproximar-se do normal; aquilo que não chama a atenção, não é notado. A sensação torna-se uma necessidade vital” (TÜRCKE, 2010, p. 77).

O filósofo alemão atualiza e redimensiona a noção sensorial para o contexto contemporâneo da tecnologia e da presença mediática. Tal “necessidade vital” está sendo pensada do ponto de vista do contexto contemporâneo e no qual estão presentes as redes sociais, por exemplo, os *reality shows*, os *talk shows*, as biografias, autobiografias, confissões, diários, memórias, enfim, vários espaços biográficos que transitam entre o público e o privado e que colaboram com a espetacularização de que trato aqui.

Então, podermos afirmar que a literatura está cada vez mais indissociável de uma produção envolvendo artifícios e possibilidades de construção e consumo da obra, sobretudo devido à exposição dos

escritores, do acesso a eles e ao que produzem. Há, na contemporaneidade, uma proliferação de modos de autenticidade, uma avidez pela vida alheia, uma obsessão pelo passado vivido e pelo “personagem real que deve testemunhar em todos os lugares a existência e a profundidade do eu” (ARFUCH, 2010, p. 60).

Há múltiplas possibilidades que podem ser empregadas pelo escritor de hoje em suas produções literárias para tornar-se um personagem de si mesmo. Entre as várias possibilidades estão o extratexto e as estratégias que auxiliarão o escritor, ou a *persona* por ele assumida, na sua autoexposição em espaços virtuais, como os blogues, por exemplo. Eles estão intimamente ligados à autoficção e à escrita sobre Eus como um mecanismo de construção do texto e da identidade do escritor. Eles são exemplos de espaços onde o sujeito que escreve pode assumir uma identidade outra, uma *persona*.

Há de se pensar também que, frequentemente, a multiplicação de espaços expressivos não ficcionais (mas que funcionam como paratextos para o ficcional) é impingida ao escritor, mais do que usada conscientemente por ele. Isso quer dizer que nem sempre pode haver uma estratégia preestabelecida de construção de uma *persona* via *Facebook* ou páginas na internet, por exemplo. Se uma imagem é construída e associada a determinado escritor, pode ser por inércia do ciberespaço no qual nos movemos.

Além dos blogues, as redes sociais também podem ser consideradas vitrinas virtuais, meios nos quais se pode ser observado, em que o Eu pode metamorfosear-se em outros Eus pela facilidade oferecida por esses espaços cujos mecanismos de legitimação sobre o que é real e o que é falso não são seguros:

No caso dos *blogs*, essa identidade se fraciona tanto pela parceria com os leitores como pela pluralidade de nomes assumidos pelo blogueiro. Embora fale de seu cotidiano, suas opiniões, não há no texto, necessariamente, essa marca que “remete à pessoa real”, podendo, inclusive, uma mesma pessoa ter vários blogs, identificados por diferentes apelidos. (VIEGAS, 2006, p. 67)

Nas ferramentas digitais como blogue e plataformas de relacionamento social, como *Facebook* e *Twitter*, por exemplo, há a possibilidade de se assumir uma falsa identidade, um outro Eu porque

envolve mais elementos que não só o texto. Em alguns casos, uma vez que a espetacularização seduz o “outro” pela engenhosidade da moldura, do suporte, os ambientes virtuais permitem que haja uma interação entre escritor e leitor a ponto de esse leitor *voyeur* passar a ser também um leitor coautor, interferindo no texto.

Ao mesmo tempo em que me refiro às múltiplas possibilidades oferecidas pelos meios digitais ao escritor, à sua produção literária e às estratégias de autoexibição, é preciso considerar que o texto pode assumir molduras e formas variadas que em conjunto com outras tecnologias permitem ao escritor também ser múltiplo, assumindo outras identidades e posturas. O escritor do blogue pode assumir outra postura, outra linguagem ao escrever para uma coluna de jornal, por exemplo, ou nas publicações que faz no *Twitter*. Nesse sentido é que o escritor de hoje transita tanto no meio impresso quanto no digital.

O escritor, ao assumir uma *persona*, está alimentando sua face fictícia, está jogando com os níveis do real e do ficcional. Tal postura tomada pelo escritor na constituição de sua imagem será definida em função do público leitor que se pretende atingir e também de suas estratégias na composição de suas narrativas. É como se o escritor se fragmentasse e tomasse vários caminhos para atingir seu público, uma fragmentação que também poderá estar presente no texto, sobretudo, pensando na autoficção e nas memórias, discursos que se tecem aos pedaços.

Paula Sibilia afirma que:

Em uma sociedade tão espetacularizada como a nossa, não é surpreendente que as fronteiras sempre confusas entre o real e o ficcional tenham desaparecido ainda mais. O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, e a nitidez de ambas as definições permanecem comprometidas. Pelas mesmas razões, tornou-se costume recorrer aos imaginários ficcionais da vida cotidiana para tecer narrativas, o que gera uma coleção de narrativas que confluem na primeira pessoa

do singular: *eu*. (SIBILIA, 2013, p. 223, grifos da autora, tradução minha)²⁶

A relação dialógica entre realidade do escritor e as narrativas sobre o Eu aquece o mercado editorial e também o debate sobre a produção de literatura no atual cenário do século XXI. O debate caminha no sentido de que a estratégia voltada para a constituição de uma imagem autoral tem deixado de lado a qualidade das narrativas. A crítica que se faz a esse processo é que os escritores estão mais preocupados com sua imagem pública do que com a qualidade estética de seus textos:

Na falta de grandes narrativas, dos grandes romances formativos do eu, das certezas de um cânone estável no qual se apoiar, talvez valha a pena apostar que a cena literária do século XXI, precária e instável, já apresenta novas estratégias de representação... Nesse sentido, talvez seja possível pensar a auto-exposição da intimidade também como estratégia para driblar, e brincar com, a superficialidade contemporânea. (AZEVEDO, 2008, p. 32)

Assim, a questão aqui não é buscar um cânone estável, aquele cujas obras e autores já estão legitimados pela crítica. De todo modo, o processo de espetacularização do escritor não deixa de abrir margem também para a noção de qualidade literária, pois a crítica procura sempre delimitar um cânone literário, por mais que o negue. Azevedo fala sobre precariedade e instabilidade da cena literária atual, e esse assunto requer certo cuidado. A crítica que se faz sobre a precariedade das narrativas contemporâneas é com relação ao fato de que há muita coisa sendo publicada, talvez por conta das facilidades proporcionadas

²⁶ En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real e lo ficcional se hayan desvanecido aún más. El flujo es doble: una esfera contamina a la otra, y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida. Por los mismos motivos, se ha vuelto habitual recurrir a los imaginarios ficcionales para tejer las narrativas de la vida cotidiana, lo cual genera una colección de relatos que confluyen en la primera persona del singular: *yo*.

pelos meios digitais, que permitiram maior acesso à edição e publicação ao mesmo tempo que revelaram novos escritores. Outra explicação reside certamente no interesse de mercado de editoras de menor porte em lucrar com novas obras e escritores. É necessário relativizar tal crítica.

A autoexposição da intimidade que pode ser vista como um modo de “brincar” com a “superficialidade” de nossos tempos, como também apontou Azevedo, é uma tentativa de justificar a voraz atenção dada à vida do “outro”, assim como a fascinação que se tem pelo “outro” e seu cotidiano. O sucesso das redes sociais, por exemplo, demonstra isso. Elas são também espaços biográficos onde se emitem — e “emitir quer dizer tornar-se percebido: ser” (TÜRCKE, 2010, p. 45) —, constantemente materiais sobre si mesmo, ou seja, a superficialidade contemporânea está ligada a um desapego de ideologias e de compromissos sociais e políticos que deu lugar aos holofotes, aos excessos, aos “15 minutos de fama”, às “curtidas”, ao número de seguidores em redes como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, à busca pela publicização de si, pelo espetáculo.

Com acesso à internet, qualquer um pode publicar o que quer que seja, por isso é possível, por exemplo, dizer que nunca se publicou tanto quanto nos dias de hoje. A implicação dos meios virtuais nesse processo tem relação com um cotidiano de todos nós, com uma espécie de alternância da vida real para a virtual, ou mesmo uma concomitância entre vida real e virtual, se considerarmos que não há, verdadeiramente, muita diferença²⁷. Contudo, tampouco por isso é possível afirmar, categoricamente, que as narrativas ou mesmo a poesia contemporânea sejam precárias e superficiais. Seria preciso analisar caso a caso e, ainda assim, haveria mais de um ponto de vista.

Daí se dizer que, hoje, somos indivíduos conectados e afetados permanentemente pelo mundo digital. Nele, o ciberespaço como um todo tem influência sobre a relação da arte com nossas experiências, provocam sensações e percepções. Se, por um lado, a natureza múltipla dos ambientes digitais nos faz indivíduos cada vez mais plurais, conectados, inter-relacionados, por outro nos faz fragmentados, introspectivos, solitários, e, por isso, a autoficção e a autoexposição da intimidade têm ganhado força na atual conjuntura literária:

²⁷ Estou levando em conta o “Second Life”, pensado e criado como um ambiente virtual que simula a vida real e social de uma pessoa e permite a ela recriar a própria realidade ou uma segunda vida, paralela àquela que se vive.

É assim então que, entre a fragmentação e a pluralidade, se joga o sentido destes nossos tempos. Aliás, de quaisquer tempos. Mas parece que estamos inseridos numa dialética de estranha fatura: escolher uma pluralidade sem fragmentação comprometeria a própria pluralidade, pois ela não saberia nem poderia ser múltiplice; conformar-se com a fragmentação significaria confortar-se com o singular e o limitado que nos cercam, mas nada ensinam. Daí essa esdrúxula dialética sem síntese, em que, para que a pluralidade domine a cena, exige-se a presença e o risco da fragmentação. (SANTOS, 2003, p. 20)

Além do mais, a literatura autoficcional tem na memória sua fundamentação enquanto mecanismo discursivo, assim como a autobiografia. No atual discurso do Eu, o escritor está imerso em uma rede de associações influenciadas pela contemporaneidade mediática, volta-se para seu Eu justamente em função do ávido público leitor que alimenta e preza pela publicização e pela autoexposição da própria imagem. O escritor se desloca, por conseguinte, para a rede virtual e, ali, se expõe e se exhibe.

O ávido interesse do leitor pela intimidade do “outro” é o que reforça as estratégias de autoexibição dos escritores de hoje, que os levam à espetacularização. O espetáculo tratado aqui tem uma abordagem relacionada com seu sentido de alteridade, do olhar do “outro”. O “outro” é aquele que, mesmo inconscientemente, vai definir parâmetros comportamentais e identitários de uma sociedade pautada pela visibilidade, pela aparência, pela singularidade, pela exposição e/ou pela afirmação social.

Aspectos identitários e comportamentais são transmitidos aos indivíduos de determinado grupo social e agregam valores de pertencimento e proveniência muito específicos, ou seja, as sociedades definem-se por padrões de comportamento que geram, por exemplo, a sensação de fazer parte de um grupo, de uma nação.

Há uma consciência de identidade, um reconhecimento de semelhanças e diferenças, por isso se pode falar em múltiplas identidades. Ainda que possa haver analogias e coincidências dentro de um mesmo grupo social, os indivíduos ali presentes identificam-se por

similitudes comportamentais e culturais que vão se sustentando ao longo dos anos e que vão sendo transmitidas ao longo do tempo. A identidade, portanto, interage com a alteridade, e quando falo disso, e de sua relação direta com comportamentos exibicionistas da contemporaneidade, quero dizer que o olhar do “outro” é determinante para tais comportamentos que são alimentados pelo grupo social.

As identidades e os comportamentos em grupo são influenciados a todo o momento por questões ideológicas ou tecnológicas, e elas interferem no cotidiano dos grupos sociais. O movimento que se volta para a imagem pública do outro como um “fetiche social” tem se tornado, assim, condição essencial para a sobrevivência e permanência do Eu que vê a necessidade de permanecer e de aparecer. É uma via de mão dupla. O espetáculo se dá entre o que se exhibe e o que observa:

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua verdade geral. Considerado segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível. (DEBORD, 1997, p. 16)

Há uma relação de contágio, nesse sentido, entre a prática literária (e artística) e os meios digitais, sobretudo em função de escritores mediatizados e de temas voltados ao interesse do grande público. Mesmo no espaço impresso, as práticas de literatura são influenciadas forçosamente pelos espaços virtuais (para fins de divulgação, por exemplo) na constituição da obra literária e também da própria imagem do escritor em função das estratégias mercadológicas empregadas para a sua exibição pública e construção de sua imagem. Ao usar o termo “forçosamente” me refiro a uma impressão de que as narrativas estejam sendo condicionadas ou adaptadas às expectativas de

um nicho de mercado, ou seja, do leitor cujo perfil encontra-se diretamente ligado às redes virtuais e ao interesse pelo exibicionismo do outro e de si mesmo: “O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a ele mesmo” (DEBORD, 1997, p. 12).

É neste ponto que memória e espetacularização se interpoem. No fragmento 12, Debord (1997) afirma “o que aparece é bom, que é bom aparece”, e a tese que percorre o pensamento de Christoph Türcke (2010) também reitera isso: “ser é ser percebido”. A sensação a que se refere Türcke é, como já mencionei acima, justamente a sensação distanciada do seu sentido fisiológico uma vez que tal sensação tem relação com o espetacular, com o chamativo numa sociedade que tem levado ao extremo suas formas de estímulo frente aos meios tecnológicos, ao mundo *high tech*, por assim dizer:

Sensação, hoje, na linguagem coloquial, quer dizer simplesmente “aquilo que causa sensação”. Quando a palavra passou do latim para as línguas nacionais europeias, representava bem genericamente a primazia fisiológica do sentimento ou da percepção – sem nenhuma conotação espetacular. E o que é mais notável é que, justamente, a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar uma sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimenta de uma nova maneira. Ou seja, tudo que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então, isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido. (TÜRCKE, 2010, p. 20, grifos do autor)

Para nós, nesta discussão, interessa entender que o espetáculo é fruto da sociedade excitada permeada por sensações várias e que, para a literatura, ele tem na memória sua via de autoexibição. O cotidiano permeado pelo acesso à Rede também tornou possível o sucesso e o interesse pela autoexibição dos sujeitos nos espaços virtuais e também

dos gêneros autorreferenciais nos quais real e imaginário se alternam e instigam o leitor. Se “ser é ser percebido” e se “o que é bom, é o que aparece”, então, aí residirão as estratégias dos escritores de hoje (mas não só deles!) em se fazerem presentes tanto no mundo virtual quanto no mundo real.

Uma vez “percebido” e “presente”, o caminho até seus escritos acabará sendo consequência do processo espetacular de sua imagem. Pode se dizer que a espetacularização de um escritor tem com objetivo principal levar o público alvo até suas produções literárias, mais do que a invasão de sua vida pessoal. O “outro” é peça fundamental na construção espetacular, como bem aponta Santos (2014, p. 3):

trata-se de um processo de construção de sentidos que não mais aponta para uma dialética de em si / para si e que se resolveria abrindo-se ao outro, pois este é agora considerado apenas como mais uma peça desse jogo autônomo do sentido, ou seja, o outro faz parte de um cenário que serve somente para a produção do espetáculo (nesse caso, o único espaço, a única possibilidade deixada ao sentido).

É preciso falar desse “outro” que tanto faz parte da memória e da constituição da identidade de nós todos.

Tânia Ramos, em *(Des)Memórias* (2012), retoma uma questão já discutida por Kristeva, Genette, Barthes, Bakhtin, por exemplo, de que todo o texto é construído pelo escrito de outros, como uma colagem de excertos nos quais os narradores questionam sobre sua própria escrita e que trata justamente da tessitura do texto pautado na memória:

Eu me pergunto se a memória não estará tentando enganar-me, bem como agora talvez eu esteja procurando ludibriar quem me lê.* É o caso de eu ter escrito e continuar a escrever estas minhas pobres memórias. Elas estão longe do que eu desejaria que fossem. Não me considero grande escritor por tê-las rabiscado. Foram produzidas porque eu queria ter – roubando aqui o pensamento de

Proust – esse encontro urgente, capital, inadiável comigo mesmo.* E mesmo de olhos abertos eu sonhava. Inventava meu mundo e convocava meus mitos, fugindo do meu ambiente para mostrar outros quadros. (RAMOS, 2012, p. 26)

A construção discursiva se vale não só do discurso do outro na constituição do próprio discurso, mas também da própria identidade que se constitui por meio do olhar do outro. Então, é importante considerar que, em memórias, autobiografias, biografias e outras narrativas sobre o Eu, revela-se um passado psicológico que busca compreender a própria existência, um passado que só passa a existir quando, de fato, é recuperado pela imaginação, pela oralidade ou pelo escrito narrativo.

Podemos observar tal busca nos diários, por exemplo, em que há o registro cronológico de um passado, e nas memórias, que são um exercício de rememoração que permite ao escritor distanciar-se dele mesmo e recuperar suas recordações, um “encontro” consigo mesmo que marca a escrita do Eu no referido gênero.

Em se tratando dos discursos de memória, ou autorreferenciais, e na sua relação com a construção de uma identidade, é preciso considerar que memória e identidade estão interligadas. A identidade de cada um de nós está sustentada na memória porque somos capazes de lembrar, o que nos torna fortemente dependentes do passado e impossibilitados de nos desvincularmos dele. Esta é uma característica tanto individual quanto coletiva da sociedade. O vínculo pessoal e social é que nos torna também dependentes do “outro” na constituição de nós mesmos, ou seja, estamos o tempo todo sendo atravessados pelo discurso do outro, pela história do outro:

A memória é um instrumento ao dispor do sujeito para sua atuação na realidade. Esse instrumento pode ser utilizado de várias maneiras, mas, no fundo, evoca um componente moral. Nós certamente podemos usar a memória, como qualquer instrumento, para o bem ou para o mal. A função da memória está intrinsecamente ligada a uma das características do sujeito: a sua dependência em relação ao passado, a impossível abdicação de seu passado, do

saber indissociável que um indivíduo é aquilo que "tem sido" até agora, momento, o de agora, no qual ele também "está sendo" e que se acrescentará aqueles que o precederam. Então, nós nos reconhecemos como indivíduos, ou seja, entidades com experiências de vida vivida, indivíduos com história (a nossa), ou, mais precisamente, com biografia. Portanto, a evocação tem uma estrutura narrativa. (CASTILLA DEL PINO, 2006, *online*, tradução minha)²⁸

Então, não há identidade sem memória. E a memória se evoca por uma estrutura narrativa, oral ou escrita, por meio da qual podemos nos lembrar do passado, uma espécie de consciência de nós mesmos. Uma vez que se perde a memória, se perde o passado, se perde a identidade e o Eu se dilui, se perde, ou seja, "somos, pois, porque temos memória; e mais, somos nossa memórias" (CASTILLA DEL PINO, 2006, *online*, tradução minha)²⁹. Como indivíduos, e vivendo em sociedade, há uma distinção interessante de memória apontada por Maldonado Alemán (2010, p. 174): a memória comunicativa e a memória cultural. A primeira tem relação com a biografia e a segunda, mais ampla, tem relação com os aspectos culturais próprios de determinada cultura ou sociedade, e ambas estão relacionadas.

Para a literatura, de ficção e de não ficção, sobretudo nas narrativas que prezam pelo Eu, a evocação da memória por meio do discurso, para Alemán (2010, p. 175, tradução minha):

²⁸ La memoria es un instrumento de que dispone el sujeto para su actuación en la realidad. De tal instrumento se hace un uso muy vario, pero en el fondo subyace un componente moral. Podemos desde luego usar la memoria, como cualquier instrumento, para el bien o para el mal. La función de la memoria está intrínsecamente ligada a una de las características del sujeto: su dependencia del pasado, la imposible abdicación de su pasado, del saber indeclinable que uno es lo que "ha ido siendo" hasta ahora, momento, el de ahora, en que también "se está siendo" y que se añadirá a los que le precedieron. Así nos reconocemos en tanto que sujetos, esto es, entidades con experiencias de vida vivida, sujetos con historia (la nuestra), o más exactamente, con biografía. Por eso, la evocación tiene una estructura narrativa.

²⁹ somos, pues, porque tenemos memoria; es más, somos nuestra memoria.

transforma a experiência histórica em imagens de lembrança, apresenta diferentes representações, avaliações ou interpretações do que aconteceu e molda, assim, uma memória e uma identidade cultural. Graças à representação estética do passado, a obra literária é capaz de mostrar claramente o potencial de estabilização ou desestabilização da lembrança em relação à identidade.³⁰

Assim, a memória e a identidade estão presentes nas experiências de linguagem do texto literário na evocação de cenas e fatos ali recuperados. A memória comunicativa pode prevalecer sobre a cultural quanto mais próxima da “realidade” encontrar-se o narrador. De um modo geral, o narrador de cartas e de diários extrapola menos o vivido do que o narrador de uma autoficção, mas a precisão de tais nuances é difícil de definir.

2.2 O ciberespaço, os paratextos e a imagem do escritor

A internet promoveu mudanças não apenas em nossas percepções do mundo, mas também no modo como empreendemos nossas atividades cotidianas. O reflexo disso se observa em nossos hábitos diários, nas produções literárias e nos processos de leitura. O ciberespaço possibilitou aos autores e leitores do texto literário copiar, recriar, apagar, refazer, desfazer e remodelar os textos de maneira mais ágil. O meio impresso também permitia isso, de um outro modo, mas os novos suportes, ligados aos meios digitais, contagiaram as práticas artísticas:

Primeiramente, insista-se que se deve mencionar aqui “artes”, assim mesmo, no

³⁰ transforma la experiencia histórica en imágenes del recuerdo, expone diferentes representaciones, valoraciones o interpretaciones de lo acontecido y moldea, de este modo, una memoria y una identidad cultural. Gracias a la representación estética del pasado, la obra literaria es capaz de mostrar con nitidez el potencial estabilizador o desestabilizador que encierra el recuerdo con respecto a la identidad.

plural, multiplicadas que são pelos meios e pelas estratégias de produção do objeto artístico. E mesmo as artes literárias, elas não deixam atualmente de ser atingidas pela impermanência (constante) e pela obsolescência (eventual e relativa) dos suportes, das linguagens, das estéticas. Daí a dificuldade (que vem, aliás, ganhando relevo desde o início do século XX) de se definir estilos ou movimentos. (SANTOS, 2003, p. 44)

A “impermanência e a obsolescência desses suportes, linguagens e estéticas”, sobre as quais Santos fala, têm relação também com o uso do computador e da influência da cibercultura que envolve comportamentos, conhecimentos, técnicas, crenças e valores que foram (e continuam) se assentando também em nosso cotidiano dentro e fora da Rede.

Houve uma mudança gradativa da literatura impressa para a literatura digital e desta alternância entre papel e tela é que hoje temos mais bem definidos seus papéis com relação à literatura, diferente do que se pensava há alguns anos atrás. Falava-se, por exemplo, do tão temido fim do livro ou da aniquilação de tecnologias obsoletas como o rádio, a televisão ou mesmo o jornal impresso. Para a literatura, as relações entre escritores, leitores e editores acarretaram mudanças no fazer literário e na recepção de das obras.

Ainda com relação à literatura, havia previsões apocalípticas sobre “o fim disso” ou “o fim daquilo” e que não se concretizaram, obviamente. Esse tipo de crítica à gradativa chegada dos meios eletrônicos parece desconsiderar que, de fato, os meios impresso e digital já são extensões um do outro, assim como a própria cibercultura, dentro de suas redes associativas, apropria-se do que está fora delas como a televisão e o rádio.

Não só em relação à literatura, mas já está mais do que comprovado que uma tecnologia não substitui a outra a ponto de extingui-la, ao menos não imediatamente. O desuso, sim, pode acontecer, ou uma perda de espaço considerável em relação à nova tecnologia, a exemplo dos correios eletrônicos muito mais usados do que cartas ou a televisão. E sobre a televisão, cada vez mais ela tem

perdido espaço e audiência para a internet, o que tem levado as emissoras a reconfigurarem suas estratégias para não perderem seu público alvo para o *Netflix*, por exemplo, uma empresa que oferece serviços de TV por internet a preços mais acessíveis que a TV paga.

Os livros impressos tampouco caíram no esquecimento e, hoje, estão longe de perder espaço para os livros digitais (*e-books*) no mercado das editoras, como se pensava há alguns anos atrás. Geralmente, são mais baratos que as versões impressas e, mesmo assim, vendem menos que os impressos³¹. A cibercultura modificou o comportamento de nós todos e é nos ambientes digitais, no ciberespaço, que hoje nos manifestamos e nos fazemos presentes, onde textos, músicas, vídeos e imagens circulam livremente.

Cabe aqui fazer algumas ressalvas quanto ao universo de possibilidades que a internet e o ciberespaço trouxeram consigo com relação ao texto literário uma vez que este espaço modificou o meio e a técnica. Dessas mudanças surgiram questões emblemáticas sobre a autenticidade da autoria, a reprodutibilidade da obra, a disponibilidade e os direitos autorais, a edição de textos, entre outras, nas quais o hipertexto, como grande caracterizador desse texto literário eletrônico, agrega múltiplas funcionalidades ao texto.

O hipertexto eletrônico é herança da tradição impressa que já explorava alguns recursos, como a navegação aos saltos ou as notas de rodapé, por exemplo, envolvendo o leitor. A cibercultura e o hipertexto prezam por um sujeito que se move, que se conecta e que se integra com outros sujeitos. E a conectividade e interatividade do leitor com o texto aumentou significativamente.

O que melhor caracterizaria, então, a era informatizada é o hipertexto, que, de fato, não tem nada inédito. O hipertexto eletrônico ganhou força e tamanho com a “chegada” da internet e das novas técnicas e possibilidades promovidas pelos ambientes digitais. O hipertexto eletrônico permitiu ao texto ser mais plural e interativo, mais do que o papel. Assim como permitiu ao leitor ser mais ativo no processo de produção e recepção do texto.

O hipertexto³² e o ciberespaço são fluidos e abertos, permitem a interação de nós todos com ferramentas, com *softwares*, com o

³¹ Ver mais em: **The Plot Twist: E-Book Sales Slip, and Print Is Far From Dead**. Disponível em: < <http://migre.me/tk4Tm> >. Acesso em: 22 mar 2016.

³² O hipertexto se entende como uma rede de nós, associações efêmeras, sem limites, fragmentadas, por exemplo, mas essas não são características exclusivas

computador e, de uma forma ou de outra, permite ao texto literário eletrônico (pensado e criado para o meio digital) estar livre da “inércia” do papel para, então, desvendar outras possibilidades do texto e das práticas digitais.

A interatividade, portanto, e o contato direto com o texto literário afetou a integridade dos textos porque, uma vez ali, eles estão mais suscetíveis à alterações, modificações e interferências de outras mãos que não as de seu criador.

O objeto livro tornou-se mais acessível e mais disponível ao público em geral e, portanto, mais lido. A publicação, uma das maiores dificuldades para os escritores em função da mediação editorial e mercadológica, com a internet, paulatinamente, tornou-se mais acessível. O contato entre autor e leitor se estreitou diante da conectividade e da possibilidade de construções *online* de textos. Alguns blogues literários, por exemplo, permitem a relação entre autor e leitor no sentido em que se espera um *feedback*, positivo ou negativo, sobre aquilo que se publicou e algumas experimentações podem ser realizadas nestes espaços virtuais, desde jogos com a autoria até modificações do enredo da narrativa sugeridas pelos leitores.

Apesar de todas as facilidades dos meios digitais e da interatividade por eles proporcionada, havemos de convir que a publicação em papel ainda seja o alvo principal dos escritores. É como se a certeza do reconhecimento intelectual e artístico de um escritor resida, ainda, na legitimidade dada ao nome impresso na capa do livro. Ainda que o livro eletrônico possa ter, relativamente, maior alcance que o impresso, menos custos, menos intermediações editoriais e menos censuras, o meio impresso ainda parece fazer parte do imaginário do escritor.

A facilidade de publicação, de uma possível apropriação indevida, da cópia, dos exercícios de escrita coletiva, trazem à tona questões sobre a legitimidade da autoria postas em cena pelos ambientes digitais, suscitando a insegurança que se percebe nesse meio:

com o aparecimento da nova mídia, a saber, a computacional e de rede, há uma espécie de perturbação dessa ordem, trazendo insegurança à prática de utilização da mídia

dele porque o texto impresso, e até a tradição oral, mesmo que embrionariamente, já traziam algumas dessas características.

em questão. A insegurança, percebida no meio digital, problematiza as relações entre, por exemplo, o leitor e o autor, a fonte e o discurso, a remuneração por uma obra e o direito de propriedade intelectual sobre esta. (ALMEIDA, 2008, p. 124)

Algumas críticas que se faz, por exemplo, às práticas de escrita em meio digital e ao acesso às obras digitalizadas se referem à vulgarização da propriedade intelectual e dos direitos autorais. Uma vez que o ciberespaço começou a influenciar as práticas literárias, começaram a surgir outros problemas sobre a determinação de autoria, por exemplo, desestabilizando um sistema antes regido pela cultura impressa, que também tem problemas de natureza semelhante, tanto quanto à autoria duvidosa quanto de apropriações indevidas.

De fato, os problemas que se referem ao plágio e às indeterminações de autoria sempre existiram, mas as possibilidades de reprodução e cópia de textos e de outros trabalhos artísticos, envolvendo os ambientes digitais, acentuaram tal preocupação. E, além disso, a autoria sempre foi o “calcanhar de Aquiles” do mundo da arte, o que, de certa forma, garantiu ao autor seu *status quo* por meio do cânone da literatura impressa. O ciberespaço, nesse sentido, é uma espécie de ameaça constante à propriedade intelectual. A facilidade de reprodução é maior, a distribuição sem autorização é de difícil controle, a apropriação de materiais de obras também, ou seja, apesar dos *copyrights* tentarem ordenar o ciberespaço, numa tentativa de proteger autores e seus trabalhos, a evolução tecnológica torna esses mecanismos de controle cada vez menos eficazes e difíceis de serem controlados e fiscalizados.

A relação do hipertexto com a autoria, além dos problemas de determinação e legitimidade, reside também na noção, por exemplo, de coautoria entre autor e leitor pelas interferências diretas que podem haver no processo de criação.

Segundo Almeida (2007, p. 26), “a co-autoria como manifestação da criação na leitura — nutre a mitologia do hipertexto com elementos que reificam assim a figura do leitor como criador e sustentam um contraste excessivo entre a leitura em códex e na tela”. Almeida refere-se aqui à ideia de Roger Chartier para reiterar sobre a coautoria no sentido em que há uma simultaneidade e um imediatismo na possibilidade de trocas entre leitores e escritores nos meios digitais, mais do que no meio impresso.

Nesse ínterim, entre mudanças nos rituais de leitura do papel para a tela, outras estratégias têm sido empregadas por alguns escritores atuais e presentes também no meio digital: passamos do individual que se tornou coletivo, a exemplo das escritas ficcionais a várias mãos, como as *fanfictions*, por exemplo; o pacto autobiográfico entre autor e leitor continua presente nas formas de representação de suas próprias imagens nos discursos autobiográficos, que ganharam força com a possibilidade de autoexibição virtual; escritor e leitor continuam desempenhando papéis importantes, sobretudo quando estão presentes nos ambientes virtuais, pois ali se reforça a interatividade e a conectividade entre os envolvidos³³.

Por outro lado, vale ressaltar que, apesar das preocupações quanto à autoria continuarem associadas fortemente às possibilidades que o ciberespaço oferece ao escritor em esconder-se por detrás da tela com uma falsa identidade ou apropriar-se indevidamente do escrito de outro, o contexto contemporâneo, no tocante à autoria, tem também outro viés. Não podemos nos esquecer de que o ciberespaço trouxe consigo também a necessidade de se fazer presente e notado meio a tantas informações, como bem apontou Türcke (2010). Há uma preocupação constante em legitimar textos, imagens ou qualquer que seja o tipo de produção artística a um nome próprio e a uma imagem de si mesmo em busca de reconhecimento público, de estabilidade e de legitimidade autoral. Os meios digitais têm sido utilizados em favor disso, mais do que em tentativas de subverter o sistema tentando atribuir para si algo que não lhe pertence.

Assim como a autoria apresenta-se como uma forma de legitimação da imagem do autor no ciberespaço, os paratextos publicados na Rede são importantes e essenciais para a construção da imagem uma vez que sua vida passa a ser considerada como parte de sua obra, a exemplo dos escritores de autoficções.

A presença massiva do escritor nas mídias alimenta a curiosidade sobre si mesmo e sobre sua obra e caracteriza uma estratégia de autopromoção e reconhecimento. Os paratextos, agora, permitem que se conheça o autor antes mesmo de sua obra e expandem os limites de informações sobre a obra e sobre vida desses autores. O autor como *persona* tem-se massificado em espaços dentro e fora da Rede apoiados pelos paratextos na internete.

³³ Ver mais em: SANZ, Amelia; GOICOCHEA DE JORGE, María. What (cyber)reading for the (cyber)classroom? *Neohelicon*, Netherlands, n. 36, v. 2, 2009. p. 533-550.

Nesse sentido, cabe aqui mencionar duas modalidades relacionadas com os paratextos: o peritexto e o epitexto. Ambos os elementos paratextuais serão essenciais na constituição da imagem autoral dos escritores em seus processos de espetacularização.

O peritexto refere-se a uma categoria espacial que marca a continuidade ou unidade da obra. Tais elementos circundam o texto dentro do próprio espaço da obra e em continuidade direta. O peritexto pode ser editorial, referente à apresentação do livro como a capa, ilustrações, projeto gráfico etc.; ou autoral, referente ao nome do autor, prólogo, dedicatórias e notas de rodapé, por exemplo.

O epitexto, por sua vez, está situado em qualquer lugar fora do livro. Os elementos epitextuais, nesse sentido, são autorreferenciais e podem ser assim organizados:

— públicos, como as entrevistas concedidas pelo escritor, suas falas em debates, eventos acadêmicos, blogues, resenhas, documentários, outros textos de caráter crítico, vídeos de canais no *YouTube*, perfis em redes sociais, páginas da internet etc.;

— privados, como as correspondências, imeios, diários, fotografias, anotações que, eventualmente, com o tempo, podem passar a integrar sua obra e tornar-se público.

Ambos podem tomar forma nos suportes mediáticos e atualizam recursos antigos do campo literário que ainda não considerava as tecnologias digitais. Tais elementos são exemplos de paratextos autorreferenciais que atingem não só os leitores do texto, mas também aqueles que não o leram. Eles serão essenciais na formação da imagem autoral e da autoficção nos meios digitais.

Os paratextos além de autorreferenciais podem ainda ser autoficcionais uma vez que é possível inventar elementos sobre si mesmo e sobre suas narrativas para que se possa dar maior visibilidade à própria narrativa.

Michel Houellebecq, por exemplo, um dos escritores franceses de maior renome atualmente, é conhecido por tratar sempre de temas polêmicos em suas obras. Em 2001, o escritor sumiu por alguns dias quando deveria ter se apresentado para o lançamento de um de seus livros, *O mapa e o território*. Não se sabe ao certo o que aconteceu. Muitas teorias surgiram na imprensa sobre seu desaparecimento até que, quando reapareceu, Houellebecq disse apenas que teve um contratempo

e que teve de mudar o número de seu telefone, por isso esteve incomunicável.

A imprensa já especulava sobre seu desaparecimento, inclusive devido ao fato de que, em tal romance, havia um personagem também de nome Houellebecq que gostava de certa reclusão. Isso rendeu, em 2014, um filme em forma de documentário intitulado “O sequestro de Michel Houellebecq”, protagonizado pelo próprio Houellebecq. Nele, se recria uma história baseada nos dias em que o escritor esteve ausente, alimentando ainda mais as teorias por detrás de seu sumiço. No filme, Houellebecq é sequestrado por criminosos “amadores”.

Em *Soumission* (2015), um romance de tema político que retrata a França governada por um líder islâmico, o escritor ganhou as páginas dos jornais franceses ao retratar um nevrálgico tema para país na relação com o Oriente Médio. Na data prevista para o lançamento do livro, em Paris, ocorreu o massacre dos jornalistas do Charlie Hebdo, um jornal satírico francês, cuja sede fora atacada por terroristas muçulmanos. O livro acabou fazendo sucesso antes mesmo de ser lido em função da temática que abordava e devido aos comentários da mídia sobre o que esperar do novo romance do escritor. Entrevistas foram concedidas, programas de televisão especulavam sobre o romance, jornais e revistas também exploravam o burburinho sobre o livro lançado recentemente.

A mediatização dada ao escritor e ao livro foi bastante impactante para a imagem de um autor já presente na mídia e nas redes sociais. Em sua página pessoal, há apenas um recado aos visitantes e um link para que se envie uma mensagem. No recado, Houellebecq diz que costuma responder às mensagens muitas vezes quando lhe são enviadas, mas nem sempre porque não tem secretária e porque a internet não é tão universal quanto se diz³⁴.

Os paratextos autorreferenciais, nesse sentido, exerceram seu papel: o desaparecimento de Houellebecq, as polêmicas nas quais se envolve relativas às temáticas de suas narrativas ou mesmo as declarações irônicas, as entrevistas que concedeu, os comentários que recebe da imprensa, as declarações de seus agentes e da própria editora responsável pelas publicações de seus livros. Tais elementos foram contagiando, significativamente, os olhares atentos que se voltaram para

³⁴ “Je réponds souvent aux messages, du moins quand une réponse m’est demandée. Souvent, mais pas toujours (je n’ai pas de secrétariat, et la connexion à Internet n’est pas aussi universelle qu’on le dit).

Quand même, souvent.”. Disponível em: <
<http://www.michelhouellebecq.com/>> . Acesso em: 04 jan. 2016.

o escritor e sua obra, contribuindo para seu sucesso e sua exploração mediática.

No caso de Houellebecq, e de outros escritores, a presença multimidiática do texto e da imagem do autor não se limitam apenas ao livro impresso. Ela está na obra, na divulgação da mídia, nas imagens da propaganda, na capa do livro, na porta de entrada das livrarias, no suplemento literário do jornal, enfim, é preciso destacar-se, ser percebido como meio de atrair o público.

Assim como a televisão reuniu imagem e voz, o autor contemporâneo também tem feito isso e está presente e ao vivo dentro e fora da Rede. Seria possível dizer ainda que os paratextos autorreferenciais acabam por atrair ainda aqueles leitores antes presos a outro meio para que possam estar mais próximos e atentos aos seus escritores de interesse e, logo, gerando outras formas de interação. É como se o leitor de livros impressos, resistente à leitura na tela, acabasse por adquirir o livro eletrônico lançado exclusivamente para este espaço, cuja leitura só fosse possível mediante alguma plataforma eletrônica ou *software*. Ou mesmo que esse leitor criasse um perfil no *Twitter*, por exemplo, para que pudesse acompanhar as postagens de determinado escritor nem que haja, necessariamente, o intuito em ser um usuário participativo nessa rede.

A televisão, o cinema, o rádio e a internet são, portanto, exemplos de operadores epitextuais na medida em que atingem publicamente um mercado consumidor e envolvem produções artísticas de gêneros variados. Genette distingue bem a função do epitexto nesse sentido:

O remetente é mais frequentemente o autor, auxiliado ou não por um ou vários interlocutores, retransmitido ou não por um intermediário, profissional ou não. Mas o remetente pode muito bem ser o editor (eu tratarei disso) ou uma terceira parte autorizada, como no caso mais ou menos das resenhas “inspiradas” – aqueles na categoria de “mais” possivelmente mesmo sendo um apócrifo pseudo-allográfico. Em todos esses casos, o destinatário nunca é apenas o leitor (do texto), mas de alguma forma um público, incluindo talvez os não leitores do texto: o público de um jornal ou de outra mídia, o

público em uma palestra, os participantes de um colóquio, o(s) destinatário(s) de uma carta ou de uma confissão – de fato, no caso de um diário, o próprio autor. (GENETTE, 1997, p. 345, tradução minha)³⁵

A função do epitexto é muito interessante porque pode ser pensada sob a perspectiva do atual cenário literário no sentido em que ela está ligada à ideia do exibicionismo, do espetáculo, por isso mencionei os tipos de paratextos autorreferenciais, sejam eles públicos ou privados.

Se considerarmos o mercado editorial e os artifícios utilizados para o consumo do objeto livro, ou qualquer outro objeto artístico que seja do interesse editorial e também do escritor, nos meios mediáticos estarão as ferramentas eficazes para isso. O processo de espetacularização pode ser comparado ao *star system*³⁶ como forma de criação, promoção e exploração da imagem de estrelas de cinema, estratégia explorada por Hollywood. O escritor, nesse sentido, tem se tornado uma celebridade.

A indústria do cinema investe e explora muito a imagem de alguns atores que tenham potencial, por alguma razão, a tornarem-se grandes nomes do cinema. A indústria cria, então, *personas* para esses atores, lhes dando novos nomes e até mesmo novas histórias de vida em função de um idealismo que esteja adequado com modelos a serem seguidos pelo público ou modelos que agradem ao público.

³⁵ The sender is most often the author, aided or not by one or several interlocutors, relayed or not by an intermediary, professional or not. But the sender may equally well be the publisher (I will come to this) or some authorized third party, as in the case of more or less "inspired" reviews – those in the "more" category possibly even being pseudo-allographic apocrypha. In all these instances the addressee is never only the reader (of the text) but is some form of the public, including perhaps non readers of the text: the public for a newspaper or for one of the other media, the audience at a lecture, the participants in a colloquium, the addressee(s) of a letter or of a spoken confidence – indeed, in the case of the journal, the author him self.

³⁶ *Star system* ou *filmmaking* é a denominação dada ao método pelo qual se explora, se cria e se promove a imagem das estrelas de cinema de Hollywood. A ênfase é dada à imagem dos atores e não à suas atuações propriamente ditas. Cria-se todo um universo em torno dessa imagem, criando até mesmo novos nomes e novas vidas na constituição das *personas* que se pretende vender para a mídia e para o público.

Cria-se, então, uma imagem de *personas* moralmente corretas, mulheres e homens com padrões de beleza e comportamento que sejam favoráveis à sua imagem pública em busca de que essa *persona* atinja a escala da fama que Hollywood sempre valorizou.

Ao mesmo tempo, a indústria cinematográfica alimenta o mercado consumidor do jornalismo, que faz dessas *personas* matéria de capa em revistas de celebridades, colunas em jornais, fotografias não autorizadas e toda essa exibição “proibida” sobre a vida pessoal da celebridade. Isso rende muita visibilidade à *persona* para um público consumidor que envolve não só o cinema, mas as celebridades como um todo.

O mesmo acontece também com nomes da música, da televisão e da literatura. Cria-se uma aura em torno da figura do escritor transformado em *persona*, em autor-estrela cuja fama é alimentada pelo *merchandising* das editoras que utilizam vários meios para propagar a imagem do autor mediatizado e presente em lançamentos de livros em grandes livrarias do país.

As editoras criam ferramentas de promoção e divulgação de suas narrativas e de sua imagem por meio de páginas na internet, financiando eventos como a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), por exemplo, onde as *personas* possam ser ouvidas e para que estejam mais próximas do público.

As autobiografias, por exemplo, podem ser utilizadas como uma grande estratégia de revelação da *persona* do escritor justamente porque há, por detrás da celebridade, do cinema ou da literatura, um público interessado em saber mais sobre sua intimidade:

[...] como estratégia de inserção no circuito artístico-literário, oficina criativa, vitrine de sua produção tanto para editores como para o público leitor em geral, espaço de interação com o leitor, meio de divulgação de suas obras impressas, diálogo entre pares, sem esquecer os procedimentos de autoficcionalização que contribuem para a formação da *persona* do autor. (VIEGAS, 2008, p. 6)

Na construção da *persona*, os procedimentos de autoficcionalização que se observam no discurso do Eu são uma espécie de manipulação ficcional da realidade que pode representar uma

tendência ao exagero de alguns elementos presentes nos dados biográficos do escritor, o que acarreta em um falseamento de verdades que irá contribuir também com a constituição da *persona*, do personagem público que é puramente imagem e aparência.

A preocupação é tamanha com a imagem pública que há alguns casos de biografias não autorizadas³⁷, por exemplo, que causaram furor no mercado editorial, como foi o caso da biografia do cantor Roberto Carlos que teve de sair de circulação por ordem judicial, em 2007.

Não apenas o caso do ilustre cantor nos chama a atenção, mas é preciso recordar, ainda, de casos como os de Guimarães Rosa, Vinícius de Moraes, Paulo Leminski e Lampião cujos familiares buscaram, na Justiça, meio para impedir a publicação de tais obras³⁸. Contudo, em 2015, o Supremo Tribunal de Justiça acatou o pedido realizado pela Associação Nacional dos Editores de Livros e votou a favor da publicação e venda de biografias, mesmo sem a autorização prévia dos familiares, no caso de já falecido, ou da pessoa da qual a obra trata³⁹. Foi um avanço tanto para a sociedade civil⁴⁰, no que se refere aos direitos de liberdade de imprensa, quanto para a comunidade literária que tanto preza pela preservação de seu passado cultural.

É interessante notar que a instância autoral, a qual permeia e manipula o discurso na narrativa, caracteriza algumas funções que lhe são pertinentes como comunicar, testemunhar ou atestar e não apenas a de contar uma história, que seria o princípio básico do modo narrativo.

Além do autor, temos também o próprio leitor que aparece, por vezes, como coadjuvante no processo de leitura e decodificação do

³⁷ Ver mais em “Conheça casos polêmicos de biografias não autorizadas”, uma reportagem da BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150609_biografias_polemic_as_lgb>. Acesso em: 03 jan. 2016.

³⁸ Ver mais em “Conheça casos polêmicos de biografias não autorizadas”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150609_biografias_polemicas_lgb>. Acesso em: 23 mar 2016.

³⁹ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/stf-vota-pelo-fim-da-autorizacao-previa-de-biografias-16403981>>. Acesso em: 21 mar 2016.

⁴⁰ Ver mais em: VIERA CAMPOS, Gabriela Isa Rosendo. “Inconstitucionalidade dos artigos 20 e 21 do Código Civil: proibição de biografias não autorizadas”. **Revista do CAAP**, Belo Horizonte, n. 2, v. XIX, 2013. p. 103-117. Disponível em: <<http://www2.direito.ufmg.br/revistadoaacp/index.php/revista/article/view/366/347>>. Acesso em: 19 mar 2016.

texto. Mas o leitor das biografias, autobiografias e autoficções, por exemplo, pode estar buscando saber “de onde” vem a voz que lhe fala e a história que lhe é contada:

incorporadas na lógica do espetáculo, as novas figuras do autor e do artista são transmutadas na sua versão atual: convertem-se em celebridades. Ou seja: um tipo determinado de mercadoria, revestida com um verniz de “personalidade artística”, mas que dispensa qualquer relação necessária com uma obra. Então, escritores ficcionalizados no cinema são bons exemplos destes fenômenos tão contemporâneos: agora podem colher admiradores ou detratores - e não necessariamente leitores - como personagens que protagonizam dramas privados, ainda que publicizados com todos os alardes nas telas do planeta. (SIBILIA, 2013, p. 219, tradução minha)⁴¹

Por isso, é interessante o que se observa aqui sobre a narrativa autorreferencial de um autor mediatizado: o leitor está cada vez mais presente. Ao mesmo tempo há uma compulsão e uma necessidade do escritor em estar presente, em legitimar-se e destacar-se. É o que tenho discutido sobre o contato entre o leitor e os escritores contemporâneos tecnospetacularizados que se veem também como celebridades midiáticas.

Nesse sentido, os paratextos marcam o movimento do texto entre as mídias, reitera o papel fundamental do leitor na constituição da imagem do escritor, buscando informações sobre sua vida pessoal. Os

⁴¹ embebidas en la lógica del espectáculo mediático, las nuevas figuras del autor y del artista se transmutan en su versión más actual: se convierten en celebridades. O sea: un tipo particular de mercancía, revestido con cierto barniz de “personalidad artística” pero que dispensa toda relación necesaria con una obra. Por eso, los escritores ficcionalizados en el cine constituyen buenos ejemplos de estos fenómenos tan contemporáneos: ahora pueden cosechar admiradores o detractores — y no necesariamente lectores — como personajes que protagonizan dramas privados, aunque publicitados con todos los alardes en las pantallas del planeta.

paratextos autorreferenciais caracterizam, ainda, uma estratégia do mercado editorial (de produção, divulgação e venda) baseada na *persona* mediática, que faz do escritor uma celebridade, alimentando a vertente do *show* do Eu que observamos na contemporaneidade.

2.3 O discurso do espetáculo e da memória

Em primeiro lugar, é preciso lembrar algo evidente: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os dois termos para contrastar são a supressão (esquecimento) e conservação; a memória é, em todos os momentos e, necessariamente, uma interação de ambos. A restauração completa do passado é, naturalmente, impossível (mas Borges imaginou em sua história Funes, o memorialista) e, por outro lado, assustadora; a memória, como tal, é forçosamente uma seleção: alguns traços do sucesso serão preservados, outros imediatamente ou progressivamente marginalizados, e logo esquecidos. É, portanto, profundamente desconcertante quando se ouve chamar de "memória" a capacidade que os computadores têm para preservar a informação: para esta última operação falta um traço constitutivo da memória, ou seja, a seleção. (TODOROV, 2000, p. 13, tradução minha)⁴²

⁴² En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de Funes el memorioso) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar "memoria" a la capacidad que tienen los

Nesse excerto de *Los abusos de la memoria* (2000), Todorov pontua um interessante aspecto sobre a memória como uma interação entre a supressão (do que foi esquecido) e a conservação (do que foi selecionado), uma seleção forçada em função de nossa capacidade física em não nos lembrarmos de tudo.

Em “Narrativas de tecnologia”, Santos (2009), por sua vez, associa a experiência do tempo com as tecnologias. A tecnologia na sua relação com o tempo, segundo ele, pode ser vista segundo: “utensílios de contagem do tempo”, a exemplo do relógio solar e do digital; “instrumentos de controle do tempo”, numa referências aos meios de transporte cujos deslocamentos permitiram outra percepção de deslocamento físico e até mesmo dos ambientes que nos rodeiam; e “ferramentas de armazenamento do tempo”, relacionadas com a transmissão e acúmulo de informações.

As ferramentas de armazenagem são postas aqui no sentido em que, por meio delas, é possível “guardar conhecimentos, saberes tradicionais, fatos relevantes, processos técnicos, estratégias administrativas” (2009, p. 29). Elas são saídas para não perder-se no tempo, para não cair no esquecimento. Uma vez armazenadas, as informações estão, então, disponíveis e postas “à disposição para manipulações, sempre que necessário ou desejável” (SANTOS, 2009, p. 29), vencendo o tempo.

E vencer o tempo não é senão restabelecer o passado integralmente, numa alusão a Borges a quem se referem Todorov e também Santos no tocante às novas tecnologias de armazenamento. Para Santos, “assim como ocorre com Funes, as técnicas de armazenamento de informações parecem estar chegando a um paroxismo, guardando mais e mais detalhes, impondo-se a obsessão de nada perder, de nada esquecer, como se tudo fosse igualmente importante, imprescindível, inadiável” (SANTOS, 2009, p. 32). E a contemporaneidade, conectada pela Rede, tem caminhado nesse sentido do tudo armazenar, tudo lembrar, nada perder, como se disso dependesse sua própria permanência no tempo. Os rastros das memórias estão por toda parte.

E mesmo com todas as técnicas e procedimentos que envolvem a tecnologia quanto ao armazenamento, “essa infinitização da memória é claramente uma completa impossibilidade” (SANTOS, 2009, p. 32). Os computadores, programados pelo humano, representam um jogo entre

ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección.

lembrar e esquecer, entre armazenar e descartar ainda que a tecnologia permita uma expansão espacial da memória se comparada à capacidade humana. Ambas estão sujeitas a falhas, erros e panes. Há, então, um movimento de supressão e outro de conservação que faz da memória artifício tão complexo quando pensamos: 1. em relação aos aparatos eletrônicos; 2. em relação à ficção.

Sobre os aparatos eletrônicos é preciso considerar que, embora a máquina seja programada para conservar aquilo que um sujeito determinou para armazenar, por outro lado, a exemplo dos discos duros, dos blogues, das páginas onde se publicam informações pessoais, dos perfis em redes sociais e imeios, a tecnologia projeta na máquina uma extensão de nossa capacidade de conservar memórias. Logo, o processo de supressão e conservação continua constante ainda que o termo “memória”, na visão de Todorov, não seja o mais adequado.

Em relação à ficção, a complexidade aumenta. Os processos de supressão e conservação estão evidentes no discurso autobiográfico, por exemplo, ou no discurso das memórias, ambos os gêneros em que há omissão e revelação de fatos tais quais aconteceram ao mesmo tempo em que há o preenchimento de lacunas próprias da memória humana que não pode restabelecer todo o passado, como apontou Todorov.

Já a máquina é capaz de lembrar-se de tudo, desde que programada e alimentada por alguém e desde que livre de panes e falhas: “Como a memória é uma seleção do passado, tem sido preciso escolher entre todas as informações recebidas, em nome de certos critérios; e esses critérios, conscientes ou não, servirão também, com toda certeza, para orientar a utilização que faremos do passado” (TODOROV, 2000, p. 13, tradução minha)⁴³. É assim que se constrói o discurso em gêneros como a memória e a autobiografia. Essa é a natureza que a memória apresenta diante do discurso literário, lugar não só da invenção, mas também de conservação, da supressão e da dilatação.

Nesse mesmo discurso narrativo, o discurso da memória também é literário e também se constrói segundo uma lógica de criação que preza pela instância autoral do Eu, marca que simboliza a expressão estética da literatura atual, da escrita sobre si, da primeira pessoa que se faz presente no texto e que dilui as fronteiras entre escritor e autor.

⁴³ Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado”.

Os espaços da memória (ou os espaços biográficos) agora estão também em outros suportes, a exemplo dos meios digitais, caracterizando extensões da memória humana, espaços onde também se exhibe a figura de um eu-escriptor que se preocupa muito mais em gerenciar o que será suprimido e o que será mostrado. Isso acontece porque agora o sujeito está sendo observado o tempo todo e sua imagem pública dependerá desse mecanismo de supressão e conservação que lhe garantirá visibilidade no meio mediático.

Logo, a exemplo dos escritores de hoje, o exibicionismo pode ser fundamental para seu sucesso justamente porque sua figura pública se constrói também nos meios virtuais, extensões de suas memórias que não estão mais limitadas ao seu corpo físico. Assim, para Todorov, “é importante assinalar que, uma vez mais, a oposição não se dá entre memória e esquecimento, senão entre memória e outro aspirante ao lugar de honra: a criação ou a originalidade” (2000, p. 17, tradução minha)⁴⁴.

A criação e a originalidade deram ao autor sua aura mágica e dignificada que lhe garantiram, por muito tempo, seu *status*. Mesma aura que tinha a obra de arte como resultado de um “sopro divino”, ou seja, “escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar” (CHARTIER, 1999, p. 31). Aos poucos isso foi mudando:

Antes dos séculos XVII e XVIII, há um momento original durante o qual, em torno de figuras como Christine de Pisan, na França, Dante, Petrarca, Boccácio, na Itália, alguns autores contemporâneos viram-se dotados de atributos que até então eram reservados aos autores clássicos da tradição antiga ou aos Padres da Igreja. Seus retratos apareciam nas miniaturas, no interior dos manuscritos. Eles são com frequência representados no ato de escrever suas próprias obras e não mais no de ditar ou de copiar sob o ditado divino. Eles são “escritores” no sentido que a palavra vai tomar em francês, no correr dos últimos

⁴⁴ “es importante señalar que, una vez más, la oposición no se da entre la memoria y el olvido, sino entre la memoria y otro aspirante al lugar de honor: la creación o la originalidad”

séculos da Idade Média: eles compõem uma obra, e as imagens os representam de modo um pouco ingênuo, no ato de escrever a obra que o leitor tem nas mãos. (CHARTIER, 1999, p. 31)

Não há mais o autor sacrossanto, tampouco a crença de que a obra de arte é fruto de inspiração divina ou que o autor é um ser supremo e intocável que exala uma potência em forma de arte, seja ela a poesia, a pintura, a escultura, a música ou o texto literário.

Este foi um lento processo de desmistificação do autor influenciado pelas transformações culturais e contextos que deram à arte um novo *status*, não mais como suprema, mas mais palpável e mais humanizada, ainda rodeada por reconhecimento intelectual e trabalho criativo de seus artistas.

Nessa linha de pensamento, considerando o apagamento do autor como uma instância presente e ausente no texto literário, como bem observou Barthes (2004), “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (p. 1).

A neutralidade que resultava no apagamento do autor, ou em sua morte, culminada no ato performativo do escrever e no qual surge o *scriptor* moderno de Barthes, que “nasce ao mesmo tempo em que seu texto” (BARTHES, 2004, p. 3), dá lugar à hipótese do “retorno do autor” e que é defendida na tese de Diana Irene Klinger:

Na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito mediático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”. (KLINGER, 2012, p. 30)

O sujeito mediático redescobriu o poder da figura pública que o autor tinha quando sobre ele pairava o *status* de “personagem moderna” (termo de Barthes) e cuja figura dava prestígio à pessoa do autor, do indivíduo, do escritor. Quando menciono o retorno do autor de Klinger, sob o ponto de vista da literatura atual, considero que o papel da enunciação, que apagava o sujeito escrevente, o escritor, afastando o autor do texto, hoje traz à tona o sujeito que escreve e sua imagem publicizada: o escritor ele mesmo.

Como apontei anteriormente, a legitimidade da autoria é essencial para o sucesso mediático, sucesso que se dá por meio da espetacularização do escritor e, conseqüentemente, do autor.

O diálogo com a hipótese sobre o retorno se faz presente a partir do que Klinger discute em sua pesquisa e que vai ao encontro do que proponho aqui sobre a espetacularização do escritor. Segundo Klinger (2012, p. 29), no discurso literário, importa, sim, quem fala, numa referência a Foucault e à função-autor:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura.

Para o processo de espetacularização do escritor, relacionado com a prática literária e com a mediatização de sua figura enquanto autor, é essencial que o escritor assuma seu lugar, tornando-se autor. Essencial uma vez que a exposição mediatizada do escritor do século XXI é, indissociavelmente, reflexo da imersão e do contágio com os meios virtuais e também do seu exibicionismo (contrário ao apagamento) que fomenta sua figura pública.

Isso favorece a criação da personagem autor, da *persona*, como mencionei. O escritor (tecno)espetacularizado é, de fato, um das vertentes que opera (ao menos) parte do atual sistema literário voltado às escritas sobre si e que consolida o retorno do autor:

O retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria um retorno de um sujeito

pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da "literatura do eu" a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento de identidade. (KLINGER, 2012, p. 34)

De fato, nas literaturas do Eu há uma tendência ao espetáculo, uma potência de escritas sobre si mesmo que esboçam parte do cenário literário atual. *A menina do sobrado* (1979), por exemplo, que será analisada mais adiante, é uma narrativa de memórias de Cyro dos Anjos, e é tomada aqui como ponto inicial para entender como uma narrativa desse tipo pode ter relação com o processo de espetacularização do escritor. Então, poderei abordar os exemplos de narrativas atuais que me permitirão pensar também sobre o processo de retorno do autor, a saber, *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, *Cidade livre* (2010), de João Almino, e *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2012), também de Cristovão Tezza. As narrativas que aqui apresentarei, representam um recorte que busca entender o processo de espetacularização do escritor intimamente ligado às escritas sobre si. Embora tais narrativas estejam no meio tradicional, impresso, procuro analisá-las aqui em como elas antecipam ou mesmo dialogam com os elementos e as estratégias da cultura digital.

A tendência ao espetáculo envolve, ainda, uma espécie de mecanismo desenvolvido pelo escritor frente ao seu processo de escrita e que caminha por duas vias concomitantemente: uma que trata da obra e outra que trata do escritor, sujeito empírico, envolvido pela prática de escritas sobre si que repercute em sua obra de uma maneira ou de outra.

Sobre a obra em si, uma maior atenção deve ser dada à questão dos paratextos autorreferenciais que garantem visibilidade, estabilidade, promoção e divulgação. Eles serão úteis e explorados pelos escritores e pelo mercado na construção de uma imagem autoral, da *persona* de seus autores.

Os peritextos e os epitextos, como vimos, são todos aqueles elementos que circundam o texto, instituindo-o enquanto obra e enquanto objeto que será comercializado. Mais do que isso, os paratextos envolvem capa, edição, título, nome do autor, editora e outros recursos gráficos informacionais que situam esse texto e que garantam sua circulação. Neste caso, os peritextos são mais evidentes.

Quando falamos de espetacularização, o peritexto tem função importante para o sucesso da obra ao ser publicada, o que não diminui a importância do paratexto autorreferencial. É de responsabilidade do editor todo o trabalho de propagação da imagem do objeto a ser publicado, que depende desses elementos gráficos, dos peritextos. Não podemos nos esquecer de que os paratextos autorreferenciais também exercem suas funções aqui.

Mais do que um projeto gráfico, impresso ou virtual, o editor de hoje possui várias ferramentas para fazer do livro um objeto interativo ou mesmo para propagá-lo de maneira mais eficaz em função dos meios digitais cuja informação circula de maneira rápida e objetiva.

O mercado editorial pode criar imagens públicas de novos autores, ou aproveitar-se da imagem de autores já consagrados, para promover novas publicações. Ao mesmo tempo que o próprio escritor pode criar uma imagem pública de si, a chamada *persona* da qual tratei anteriormente, que irá criar uma nova figura na cena literária.

Para autores estreantes, por exemplo, a *persona* precisa ser mais bem divulgada, precisa estar mais presente na mídia, precisa vender sua imagem enquanto novo escritor para “sobreviver” à concorrência.

Escritores como João Paulo Cuenca, Paulo Scott, Ricardo Lísias, Tatiana Salem Levy são exemplos de jovens escritores que prezam pela divulgação mediática, entre outros, e que dão relativa importância aos traços autoficcionais em seus textos.

Outro exemplo é Daniel Galera, escritor e tradutor literário que foi um dos primeiros escritores a lançar-se para o mundo da literatura por meio da internet, editando e publicando seus textos em portais eletrônicos em 1997. Galera tem livros publicados pela antiga editora Livros do Mal, por ele fundada em 2001, e também pela Companhia das Letras. Ele é exemplo de um escritor editor de si mesmo e que hoje tem sua imagem construída enquanto autor legitimado pela crítica, muito em razão dos prêmios que recebeu, entre eles um terceiro lugar no Prêmio Jabuti, um dos mais importantes do país.

A operação dos paratextos, nesse caso, foi essencial para que sua obra circulasse e para que sua imagem pública alcançasse outros suportes até chegar ao papel. Uma vez que chamou a atenção do grande público, teve sua carreira impulsionada por uma das maiores editoras do país e suas narrativas passaram a ter também a aprovação de parte da crítica.

Outro lado desse universo da era da publicização é o fator *best-seller*. Raquel Pacheco, mais conhecida pelo pseudônimo de Bruna Surfistinha, tornou-se uma celebridade em 2005 por meio de um blogue

no qual escrevia sobre sua rotina como garota de programa, uma espécie de diário que logo se popularizou entre os leitores da rede, inclusive em outras partes do mundo. O sucesso do blogue rendeu a ela uma biografia escrita pelo jornalista Jorge Tarquini, em 2005, e outros livros foram publicados desde então⁴⁵, além da produção de um filme com financiamento estatal da Agência Nacional do Cinema, em 2010.

Outro exemplo significativo dessa hibridização entre o digital e o impresso é o blogue “Más respeto, que soy tu madre!”, escrito por Hernn Casciari, argentino e atualmente radicado em Barcelona. No blogue foram publicados 200 capítulos dessa “blogonovela” de setembro de 2003 até julho de 2004.

Segundo informações no próprio blogue⁴⁶, os capítulos foram todos traduzidos para vários idiomas e em 2005 foi publicado em papel e tornou-se um *best-seller* na Espanha. Em 2009, a novela foi levada ao teatro e há um filme sendo produzido com base no blogue. Casciari, a exemplo de outros escritores em plena atividade, mantém seu blogue sempre atualizado e seus perfis no *Facebook*⁴⁷, *Twitter*⁴⁸ além de um canal no *YouTube*⁴⁹, todos abertos aos “seguidores” e com atualizações recentes.

A publicidade que os meios digitais proporcionam a escritores e a outros artistas é o fator de maior destaque para garantir a visibilidade de que o artista e sua obra tanto precisam. Em tempos anteriores à

⁴⁵ O sucesso de Bruna Sufistinha ganhou as páginas do *New York Times* em um artigo escrito por Larry Rohter e intitulado *She Who Controls Her Body Can Upset Her Countrymen*, de 2006. O texto pode ser lido em: <http://www.nytimes.com/2006/04/27/world/americas/27letter.html?_r=2&oref=slogin&>. Acesso em: 12 ago. 2015.

⁴⁶ A novela de comédia conta a história de uma família argentina, Los Bertotti. A narradora é Mirta Bertotti, uma dona de casa que tem que lidar diariamente com o marido, o sogro drogado e os três filhos adolescentes. Depois de publicada em papel com o título *Más respeto, que soy tu madre: una novela sobre la mujer, que a todos nos pario*, em 2005, a obra tornou-se sucesso de vendas e adaptações. O sítio oficial de Casciari está disponível em: <<http://editorialorsai.com/index.php>>. A novela está disponível em: <<http://mujergorda.bitacoras.com/cap/000006.php>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

⁴⁷ Disponível em: < <https://www.facebook.com/casciari>>. Acesso em 20 jan. 2016.

⁴⁸ Disponível em: < <https://twitter.com/casciari?lang=pt>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

⁴⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/user/hcasciari>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

internet, as estratégias eram outras, claro, o que não quer dizer que elas não existiam, como bem apontou Santos (2014) em seu ensaio sobre os intelectuais das Letras de ontem e de hoje.

A plataforma digital pode ser o trampolim para o sucesso ou para o começo de uma carreira de sucesso na cena artística em geral – como foi o caso de Daniel Galera⁵⁰, de Bruna Surfistinha e de Hernn Casciari –, utilizada como meio de divulgação e de autopromoção. Os exemplos de narrativas presentes na Rede e que, mais tarde, tornaram-se narrativas impressas, muitas vezes circulando juntas, caracterizam uma simbiose promovida pelos meios digitais e, embora seu sucesso não indique que as narrativas digitais sejam populares entre os usuários da internet, representam, ao menos, uma possibilidade de atrair determinado público leitor.

Muitos escritores mantêm páginas pessoais na internet e seus perfis atualizados em redes sociais como *Facebook* e *Twitter*. São plataformas expandindo o espaço de contato entre escritores e leitores antes limitados por suportes mais tradicionais, como jornais e revistas impressos. Poderia citar ainda canais no *YouTube*, colunas em jornais e em suplementos literários dentro e fora da Rede. São estes também exemplos de paratextos autorreferenciais.

Os perfis e plataformas digitais promovem o escritor, sua imagem enquanto autor e suas narrativas nos meios impressos. Outra característica da publicização é a presença de escritores em grandes eventos literários, como acontece na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), em eventos acadêmicos mais específicos ou em programas de televisão.

Para a edição da FLIP de 2015, por exemplo, a primeira escritora brasileira confirmada para participar do evento foi a também atriz Fernanda Torres, que publicou seu primeiro romance, *Fim* (2014), pela Companhia das Letras. A FLIP tem se tornado, a cada ano, um festival mais voltado ao mercado de consumo do livro do que para uma reflexão sobre a literatura atual. Contudo, não só a FLIP, mas também outros eventos e “festas literárias” prezam por estratégias mais voltadas ao espetáculo do nome próprio. Em eventos assim, alguns escritores são convidados e, em alguns casos, esses escritores também são também personalidades famosas, como a própria Fernanda Torres ou mesmo Chico Buarque, por exemplo. Há objetivos e interesses mercadológicos que vendem a imagem pública de tais personalidades por detrás desses

⁵⁰ Ele também tem seu próprio espaço na rede disponível em: <<http://ranchocarne.org/>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

processos todos de espetacularização. Nesses eventos, “as obras literárias, especialmente as de ficção, podem não ser as principais estrelas do grande negócio, enquanto certos autores se convertem em produtos mais disputados que seus livros” (SIBILIA, 2013, p. 251, tradução de minha)⁵¹.

Esse breve panorama com alguns exemplos da simbiose impresso e digital que acabo de esboçar são algumas representações de formas de comunicação que estão “fora do texto” e que tratam de representações de si, de sujeitos escrevendo e, ao mesmo tempo, objetos de trabalho para si mesmos. Os paratextos autorreferenciais nunca estiveram tão evidentes quanto agora e eles operam a favor da espetacularização em torno da figura do escritor.

O “culto ao estrelato” (ARAÚJO, 2010, p. 132) desempenha um papel significativo tanto para a produção da obra literária, quanto para sua percepção. Isso favorece a imagem da *persona* do escritor como “estrela” – ainda que não esteja me referindo aqui à qualidade estética literária dessas narrativas – e alimenta o perfil de um leitor *voyeur* cada vez mais próximo da celebridade, do escritor.

Nesse sentido, é por meios dos paratextos que se dá parte o processo de espetacularização do escritor. De um lado, o processo é explorado por uma indústria livreira presente em um mercado capitalista e que delinea ou marca tendências literárias que repercutem na produção e recepção da obra. De outro, o escritor explora recursos temáticos e estéticos ligados a um Eu em evidência e que se alimenta do olhar do outro, mesmo Eu que se faz presente e ausente no discurso narrativo cada vez mais intimista. O sucesso das autoficções e a presença marcante de traços autobiográficos em muitas narrativas de hoje se deve a tais mecanismos de espetacularização.

A literatura do Eu, então, move parte da atual literatura e também faz com que os escritores mantenham uma preocupação constante com a imagem de si mesmos. Os paratextos borram as linhas fronteiriças entre ficção e não ficção uma vez que os meios digitais caracterizam-se por serem espaços de intervenção e referencialidade. Neles estão a escrita autoficcional e as narrativas em primeira pessoa presentes na literatura e na Rede. Há, de fato, para Sibilia, “uma intensificação e uma crescente valoração da própria experiência vivida, responsável pelo ‘giro subjetivo’ que hoje se constata na produção de

⁵¹ “las obras literarias, especialmente las de ficción, pueden no ser las principales estrellas del gran negocio, mientras ciertos autores se convierten en productos más disputados que sus propios libros”

narrativas, sejam elas fictícias ou não” (SIBILIA, 2013, p. 224, tradução minha)⁵².

O discurso intimista questiona a própria noção de real e ficcional, ou seja, “esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: sua consistência se tornou problemática y se coloca em questão permanente. Junto com a volatilização do real, a ficção também acaba perdendo sua antiga preeminência” (SIBILIA, 2013, p. 225, tradução minha)⁵³. Então, a realidade se intensifica e se ficcionaliza com recursos mediáticos cujas manifestações se dão por meio do destaque dado à vida real do escritor.

A inserção virtual, e também física, do escritor no circuito mediático dos meios digitais e dos eventos literários contribui para que sua imagem permaneça e esteja sempre presente. As redes sociais, nesse processo, são plataformas alimentadas pouco a pouco, em fluxo contínuo, por informações variadas sobre tal escritor para que ele não “caia no esquecimento” e para que não saia dos holofotes, um interesse tanto do escritor quanto da editora por detrás de seu nome.

Os espaços biográficos são direcionados e manipulados em favor da imagem autoral, assim como são também os blogues e páginas dedicadas aos escritores. Juntas, elas vão formando um entorno sobre a imagem do autor para um público cada vez mais *voyeur*, interessado pela intimidade do escritor mais do que pela sua produção literária propriamente dita. Em suma, o sucesso das narrativas sobre o Eu, com as autoficções, tem ganhado bastante força na literatura do século XXI em função, sobretudo, do papel exercido pelos paratextos. Os paratextos autorreferenciais, ligados aos meios digitais, são responsáveis por expandir o universo da leitura da obra como um todo, proporcionando ao leitor elementos que estão no entorno dela e, nesse sentido, sustentando o processo espetacularização do escritor de hoje.

Dentro dessa lógica, na autoficção, cujo discurso tem uma construção discursiva que caminha entre o real e o inventado, os paratextos são o caminho para que o leitor *voyeur* possa buscar a validação dos dados ou fatos que se misturam na narrativa, ampliando a

⁵² “una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida, responsable por el 'giro subjetivo' que hoy se constata en la producción de narrativas, ya sean ficticias o no”.

⁵³ “ese real que hoy está en pleno auge ya no es más autoevidente: su consistencia se ha vuelto problemática y se pone en cuestión permanentemente. Junto con la volatilización de lo real, la ficción también termina perdiendo su antigua preeminencia”.

leitura. Neles reside o caminho para o escritor exibicionista autopromover-se e legitimar-se.

Os paratextos permitem que se definam os níveis ficcionais presentes nas autoficções, e talvez até nas autobiografias, uma vez que elas envolvem diretamente o autor que se autodelata em função desse leitor. Não estou considerando aqui os dados biográficos do autor na busca por validação ou por comprovação dos fatos presentes em uma autoficção. Nesse caso, os dados biográficos, facilmente encontrados, não têm uma comprovação efetiva por parte do escritor na relação com a narrativa, ou seja, relacionar dados biográficos do escritor com fatos presentes em sua narrativa não representa o mesmo valor de autenticidade se comparado a uma declaração explícita desse escritor em uma entrevista.

Os paratextos, nesse sentido, levarão o leitor para além dos limites da obra e permitirão a ele atingir outras imediações com respeito ao escritor e a sua voz fora da narrativa.

Nesse processo de constituição da imagem do escritor, na narrativa se extrapolam os limites entre real e ficcional e isso é o que instiga o leitor que está voltado à obra, o leitor comum e também *voyeur*, mas que irá além do “buraco da fechadura”, procurando desvendar esse jogo que se cria na escrita autoficcional.

O leitor comum, transformado em *voyeur*, alimenta o mercado do livro e a espetacularização do escritor sempre presente e famoso. Não seria exagero dizer que a esse leitor pouco importa a elaboração estética ou técnica da narrativa. Isso importaria, talvez, a um leitor especialista, a exemplo dos leitores do meio acadêmico, por exemplo. No entanto, o que importa ao leitor *voyeur* é a possibilidade de desvendar os mistérios por detrás da narrativa autorreferencial, a exemplo das autoficções que levam o leitor até a intimidade do escritor cujo discurso pode ser “comprovado” ou “investigado” por meio dos paratextos. Tal postura *voyeurística* invade o cenário literário e parece ignorar o real efeito da ficção (narrativa) ou da arte como fruição estética, como se fosse sempre necessário imbricar aí o autoficcional e o real com vistas a uma melhor recepção do objeto artístico. A vida íntima parece estar tomando conta da obra, pois importa quem fala, não mais como se fala:

Em uma época tão devastada pelas inseguranças com o fascínio pelos simulacros e a espetacularização de tudo o que se é, noções antes mais sólidas como realidade e

verdade têm sido abaladas seriamente. Talvez, por esse motivo, já não cabe à ficção recorrer ao real para contagiar-se de seu peso e ganhar veracidade. Ao contrário, a realidade parece ter perdido tal potência legitimadora. Esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: sua consistência tem se tornado problemática e se coloca em questão permanentemente. Junto com essa volatilização do real, a ficção também acaba perdendo sua antiga preeminência. Agora, dando outra inesperada volta nesse parafuso, a realidade começa a impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente real, deverá intensificar e ficcionalizar com recursos mediáticos. Entre as diversas manifestações que pedem esse tratamento, se destaca a vida real do eu-artista. Ou ainda desse eu que fala, que se narra e se mostra por todas os lugares. (SIBILIA, 2013, p. 225, tradução minha)⁵⁴

Nesse sentido, se antes os jogos de linguagem estavam restritos apenas ao texto narrativo, a Rede proporcionou ao escritor existir virtualmente, inventar outro Eu. A ele foi permitido, ainda, assumir outras identidades, autocriar-se, moldar-se aos interesses seus e do

⁵⁴ En una época tan arrasada por las inseguridades como fascinada por los simulacros y la espectacularización de todo cuanto es, nociones otrora más sólidas como realidad y verdad se han estremecido seriamente. Tal vez por ese motivo, ya no cabe a la ficción recurrir a lo real para contagiarse de su peso y ganar veracidad. Al contrario, la realidad parece haber perdido tal potencia legitimadora. Ese real que hoy está en pleno auge ya no es más autoevidente: su consistencia se ha vuelto problemática y se pone en cuestión permanentemente. Junto con esa volatilización de lo real, la ficción también termina perdiendo su antigua preeminencia. Ahora, dando otra inesperada vuelta a esa tuerca, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos. Entre las diversas manifestaciones que solicitan ese tratamiento, se destaca la vida real del yo-artista. O bien de ese yo que habla, que se narra y se muestra por todas partes.

público, mantendo contato com seu leitor de maneira mais legítima no sentido em que, por meio dos paratextos, o escritor pode dar autenticidade a tudo aquilo criado pela *persona* por ele assumida, se essa for a sua intenção.

3 SOBRE O ESCRITOR E O AUTOR

Mais ce qui les rends proches de nous – de nous les contemporains de la “société du spectacle” –, c’est l’étrange amalgame de vérité et de facticité qui les caractérise.

(DIAZ. **L’écrivain imaginaire**,
2007)⁵⁵

Uma das questões centrais ao se tratar de literatura contemporânea está diretamente ligada a uma rediscussão sobre o papel do escritor e do autor que têm a habilidade de inventar ou recriar novos objetos e novas subjetividades por meio do discurso. Escritor e autor são duas instâncias múltiplas que caminham juntas com o texto.

Ao falar do autor e do escritor, antes de qualquer coisa:

é fundamental utilizar uma distinção entre ambos que não é de hoje, mas ainda se revela extremamente adequada. Para simplificar, digamos que autor é uma função textual, ou seja, indissociável de uma leitura e, por conseguinte, está relacionada à função do leitor (de uma maneira que não interesse aqui aprofundar). Já escritor é a pessoa empírica, o sujeito que tem moradia, documentos de identidade, que tem ou não propriedades, que recebe ou não direitos pelo que publica etc. Muitas vezes, o escritor busca construir uma persona, fugindo propositalmente de sua pessoa,

⁵⁵ “Mas o que os torna próximo de nós – nós contemporâneos da “sociedade do espetáculo” – é a estranha amálgama de verdade e artificialidade que a caracteriza”.

para alterar ou enriquecer o sentido de sua obra. (SANTOS, 2014, p. 16)

O autor, como figura literária, não tem obrigação de escrever nada. Ele é imortal, então tem todo o tempo do mundo para tudo. Por outro lado, precisa do escritor para que exista. Para Leonardo Pinto de Almeida (2008a, p. 223):

O escritor é aquele que, através da vivência abismal da finitude, é levado a escrever um texto sob ameaça do vazio deixado pela morte de Deus. Já o autor é aquele que designa, pelo uso de seu nome, a unidade de uma obra. Desta diferença podemos salientar que o autor é uma espécie de duplo do escritor. O escritor é mortal e o autor, imortalizado. Podemos ver aqui que o autor não é o agente da escrita. É, como se a escrita se desse, e o escritor fosse tomado por ela. Como se ele fosse um porta-voz da repetição de linguagem.

O duplo do escritor, o autor, é também a *persona* por ele assumida para representar-se enquanto tal, *persona* esta que carregará consigo a identidade que o escritor pretende construir para si mesmo. Há, ainda, a pretensão de se atingir determinado público, ao mesmo tempo que molda sua imagem, mesmo que não diretamente, por meio dos paratextos autorreferenciais sobre si e sobre suas publicações. Em tempos de espetáculo, a mediatização do escritor, por meio de sua *persona*, é responsável diretamente pela sua relevância na cena literária.

O escritor carrega consigo uma função de “responsável” por um texto, assumindo a responsabilidade sobre ele. Nesse sentido, sua função não tem que ser unicamente literária. Ao escritor se associam, ainda, os elementos paratextuais (títulos, prefácios, nome do autor etc.) que também carregam consigo certos valores de legitimidade quanto à autoria. O escritor, o literato, o homem das letras, torna-se um autor a partir do momento em que esse *status* é associado a uma obra ou a um conjunto de obras identificadas em determinado contexto. Então, “se todo texto tem um ‘responsável’, somente um número limitado de

indivíduos acede a este *status* de ‘autor’” (MAINGUENEAU, 2015, p. 19, tradução minha)⁵⁶.

O conceito moderno de autor já foi muito discutido desde que Roland Barthes declarou “sua morte”, em um artigo de 1968, pressupondo que o autor se cria por meio da linguagem, mais do que por sua presença física por detrás do texto literário. Barthes desmistificou o autor rompendo com a tradição de modelo histórico e biográfico que tinha a crítica literária.

O autor “morre”, morre como pessoa e se instala plenamente como elemento de textualidade, elemento que é dado não pelo leitor, nem no leitor, mas para o leitor. O texto “ressuscita”, perdendo o autor sua autoridade e sua aura mitificada na tradição literária e cultural. Ainda que a morte do autor possa dar lugar a um leitor que dará “vida” ao texto, a autoridade do autor e seu processo de criação já perderam sua aura dignificadora da alta cultura literária, o que permite a esse leitor emancipar-se diante do texto literário.

Na autoficção, por exemplo, a presença do autor empírico, no texto, se torna mais nebulosa uma vez que o leitor não sabe até onde vai um e começa o outro. Escritor e autor, nas obras autoficcionais, seriam, então, uma espécie de duplos um do outro.

Antes, alguns escritores evitavam os olhares interessados de seus leitores e preferiam a reclusão, como o célebre exemplo de Dalton Trevisan, escritor curitibano e famoso por seus hábitos de natureza reservada que lhe conferiram a alcunha de “Vampiro de Curitiba”, assim como Raduan Nassar e Ruben Fonseca, os quais também entram nessa lista.

Contudo, há aqueles que cultivam uma massiva presença mediática que dá força ao nome próprio, que faz de sua imagem uma marca. Na verdade, a reclusão não deixa de ser também um artifício de autopromoção tão eficaz, por vezes, quanto a espetacularização. A reclusão em si pode instigar olhares curiosos e alimentar a necessidade em saber tudo a respeito desse escritor que se oculta a qualquer custo e os motivos por detrás dessa reclusão.

Ao mesmo tempo, a aparição pública e as constantes menções a nomes de escritores pela mídia, sobretudo na internet e em eventos literários, não deixam de fomentar ainda mais a máquina autopropagandística que ronda o escritor de hoje. O processo da

⁵⁶ “si todo texto tiene un 'responsable', sólo un número limitado de individuos acceden a este estatus de 'auctor'”.

construção da imagem do autor é gerido pelo mercado cultural, e também editorial, que desestabiliza o cânone tradicional, o do meio acadêmico, e faz do “cânone popular”, o da lista dos mais vendidos, uma “nova” tendência cultural de consumo da arte, tanto no contexto brasileiro, quanto no internacional.

3.1 A morte do autor e a função-autor

Não podemos perder de vista que a “morte do autor” fora anteriormente “anunciada” por Roland Barthes em seu ensaio “A morte do autor” (publicado originalmente em língua inglesa em 1967), no qual ele postula algumas questões sobre uma passagem de um romance de Balzac: “Quem fala? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando idéias ‘literárias’ sobre a feminilidade?” (BARTHES, 2004, p. 1).

Para Barthes, a deposição do autor tem justificativas referentes ao processo de escritura. Para ele, “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade” (BARTHES, 2004, p. 1).

Barthes criticava, assim, a mentalidade, à época, que valorizava a origem da obra e do autor para a crítica literária, uma vez que o autor mitificado ainda tinha um papel determinante nos estudos sobre a obra, como uma autoridade criadora inquestionável: “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (2004, p. 11).

Interessante, ainda, o que diz Roger Chartier ao apresentar o autor da Idade Média. Chartier distingue escritor como aquele que escreve livros, do autor, o que publica obras. Essas obras são legitimadas e “identificadas pelo nome próprio de seu autor” (CHARTIER, 1999, p. 31):

O inglês evidencia bem esta noção e distingue o writer, aquele que escreveu alguma coisa, e o author, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto. O que se pode encontrar no francês antigo quando, em um Dictionnaire como o de

Furetière, em 1690, distingue-se entre os “écrivain” e os “auteur”. O escritor (écrivain) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (auteur) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas. (CHARTIER, 1999, p. 32, grifos do autor).

Foi no século XVIII que os escritores, a exemplo de como alguns artistas já faziam há algum tempo, começaram a tentar viver somente de seu trabalho de escrita, como Rousseau. Para esse escritor, surgem os patrocinadores de seu trabalho por meio de uma remuneração cuja moeda de troca poderia ser uma recompensa, uma pensão ou um emprego, por exemplo.

A dedicatória, um paratexto da obra, também passa a ser uma das moedas de troca: “o autor oferece o texto a alguém que foi, como ele, responsável pela publicação. O nome ali escrito possui, entretanto, tanta autoridade quanto possui o autor propriamente dito” (LIMA, 2013, p. 117). Nas dedicatórias, “marca-se bem, desde a página de título até as notas aos leitores, a pluralidade de destinações do texto” (CHARTIER, 1999, p. 41). O autor, nesse momento, passou a ter a obra reconhecida como sua propriedade, algo que antes não se via necessário.

Barthes vai criticar justamente a valorização dada à figura do autor e a possível busca das origens da obra, da voz que fala. E sobre a morte do autor, Barthes (2004, p. 3) novamente recorre à linguística:

a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve ‘tal’ como eu não sou senão aquele que digo eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para esgotá-la.

A instância, então, que regula a anunciação é o *scriptor*⁵⁷, um sujeito, não uma pessoa, que não existe fora da linguagem, que nasce quando nasce o texto:

o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 1999, p. 3)

Barthes, então, vai afastando a figura do autor do texto para que este possa estar aberto a múltiplas decifrações, a múltiplas leituras, pois, do contrário, a escrita seria fechada: “encontrado o Autor, o texto é 'explicado', o crítico venceu” (BARTHES, 1999, p. 5). As múltiplas leituras estarão a cargo do leitor: “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita.” (BARTHES, 1999, p. 5).

O enfraquecimento do poder da instância autoral passa, então, a dar lugar ao potencial do leitor. Abre-se, nessa multiplicidade da leitura, o espaço dado a ele: “o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca” (BARTHES, 1999, p. 5).

Nesse sentido, é preciso considerar as assertivas de Barthes que não considera os gêneros autorreferenciais ao anular o autor:

Barthes não está, obviamente, errado na sua concepção de autor e leitor, porém, anulando a figura do autor, ele encerra ao menos uma de possíveis leituras: aquela na qual a vida do autor e sua intenção são evocadas, tornando a obra literária um documento histórico do período de sua produção. Além disso, as afirmações de Barthes ignoram completamente os romances chamados por Lejeune (2008) de autobiográficos, casos

⁵⁷ Utilizo este termo aqui porque os termos escritor e autor estão sendo usados em outro sentido.

clássicos dos escritos por Jean Genet e André Gide. Em tais romances, os autores dizem quem são mesmo mantendo a ficcionalidade, assumindo não só um sujeito-textual, mas também um sujeito-social. (LIMA, 2013, p. 118).

Michael Foucault, por sua vez, retoma Barthes em defesa do direito de falar pelo texto (“Que importa quem fala?”), tomando o texto como propriedade a uma pessoa ou a uma sociedade. Em lugar do “desaparecimento do autor”, Foucault determina um espaço do autor onde ele exerce sua função.

Em “O que é um autor?”, Foucault (1969/2001) debruça-se, em suas análises, no conceito de autor com foco na relação do texto com o sujeito que escreve. Para ele, que percebe a relação da escrita com a imortalidade, o autor desaparece no ato da escrita, anulando, assim, sua existência. Como bem apontou Lima (2013, p. 119), “usando os conceitos de Chartier, o escritor morre para dar lugar ao autor, isto é, aquele que escreve desaparece, deixando apenas seu nome. Uma vez o escritor estando morto, o nome do autor é imortalizado”. A marca do escritor está, senão na sua “singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 270).

Com o “desaparecimento” do escritor, Foucault reitera, então, não ser possível ignorar essa categoria, a do autor, porque dela depende a obra, por exemplo, e reitera que “o nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros”⁵⁸. O autor, para Foucault, existe como função-autor:

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo numero de textos,

⁵⁸ A questão no nome próprio é muito importante porque está associada à atribuição de autoria, que, no cenário contemporâneo dos processos de espetacularização dentro e fora dos holofotes mediáticos, mesmo fora do campo literário, são essenciais na constituição de suas imagens pessoais ou mesmo das *personas*, no caso dos escritores.

delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (FOUCAULT, 2001, p. 276)

A atribuição de autoria não se dá da mesma maneira em todos os discursos, ou seja, “uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor” (FOUCAULT, 2001, p. 277). Isso quer dizer que há certos níveis de importância dados a certos discursos e a outros não. Contudo, os discursos literários necessitam da atribuição de origem e de autoria, já desde a época das dedicatórias:

os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 2001, p. 279)

Sobre a função-autor e sua relação com os discursos literários, Klinger (2012, p. 30) vai dizer que:

Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. [...] Finalmente, o autor é um certo "lar de expressão" que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras,

rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela "morte do autor" é preenchido pela categoria "função autor" que se constrói em diálogo com a obra.

Para Foucault, a função-autor evidencia uma possível presença do autor por detrás da escrita e da obra. Para Barthes, é difícil identificar aquele que está por detrás do texto porque a escrita destrói toda voz. Nessa anulação da figura do autor, Barthes reitera que, assim, não se ignora o que foi escrito tentando buscar de onde veio a voz que nos fala. Existe apenas a escrita, que fala por si só.

Uma das características apontadas por Foucault, na função-autor, diz respeito à atribuição discursiva do escrito, sugerindo que a atribuição dada pelo nome do autor refere-se “uma ‘projeção’ sobre a atividade da escrita, de caracteres ‘psicologizantes’”. Esta é a essência da ideia de biografia, pois ela reenvia a pergunta sobre o escrever a homens de carne e osso, frisando suas aventuras e mazelas existenciais” (ALMEIDA, 2008, p. 231).

A atribuição de autoria é importante para textos de gêneros como memórias, confissões, cartas, diários, autoficções etc. sobre os quais a crítica que defende a “morte do autor” não faz menção ou não considera diretamente. Neles, percebe-se que literário e não literário se interpõem. As figuras do escritor e do autor fundem-se quando o foco está na escrita de si⁵⁹, nos escritos (auto)biográficos.

Para o escritor espetacularizado da contemporaneidade, por exemplo, o nome próprio⁶⁰ é determinante no processo de construção de

⁵⁹ Michel Foucault em “A escrita de si” (1992) também desenvolve interessante reflexão sobre o que ele considera o início dos escritos como ferramenta de autoconhecimento para a cultura filosófica greco-romana dos séculos I e II. Os escritos de si “atenuariam os perigos da solidão e como arma de combate espiritual” (1992, p. 129) e eram apresentadas sob a forma de *hypomnemata*, espécie de cadernos de notas, registros de memórias consultados sempre que necessário porque “representavam um livro de vida, um guia de conduta pessoal, de citações, fragmentos de obras, reflexões ou debates que se tinha ouvido, exercitam no manejo de suas armas em tempo de paz” (1992, p. 135).

⁶⁰ Philippe Lejeune reforça a ideia de que o nome próprio é essencial para a ocorrência do pacto autobiográfico do qual trata e que define a autobiografia: “o que define autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2014, p. 39).

sua imagem pública e da construção de sua *persona*, do eu-autor que se evidencia por meio do discurso, do nome do autor. E, como tenho aqui afirmado, a tendência frequente do resgate da memória e das escritas de si, segundo Lima (2013, p. 121):

começa na década de 1940 devido, talvez, às memórias de guerra que se instauraram em grande parte da Europa nos anos pós-guerra. Tal resgate vai se inserir na ficção, que se mantém ficção. Para Klinger (2012), essa tendência contemporânea se dá por dois processos: a “escrita de si” e a “escrita do outro”, isto é, pela tendência autobiográfica e/ou autoficcional e pela tendência etnográfica, que soma à literatura vozes da antropologia.

3.2 O escritor como *persona*

Hoje, o autor não está morto. O escritor ganha a cena para dar vida ao autor, cada vez mais vivo justamente por se esperar dele que aja publicamente como um promotor de sua literatura por meio de sua imagem e também de sua biografia. As escritas de si marcam a tendência contemporânea da presença do escritor promovendo sua imagem de autor, sua *persona*, cuja função está presente em um sistema de *marketing* sobre sua própria imagem.

Tal sistema é movido por interesses mercadológicos e econômicos, subjugando o escritor às exigências dos mecanismos de mercado e também aos interesses do público-alvo. O interessante é que o foco estará também (talvez até mais) voltado para sua imagem pública do que para sua literatura propriamente dita.

A imagem do autor será construída tanto nos espaços digitais, a exemplo de perfis em redes sociais, blogs e páginas na internet, quanto pelos paratextos autorreferenciais, a exemplo de falas em eventos, participações em programas de televisão, feiras literárias etc. Tais elementos darão forma à *persona* presente na mídia e fora dela e, “de fato, está cada vez mais difícil identificar o que, atualmente, não passa pela mediação das tecnologias digitais! E há, nelas, uma poderosa série de estratégias e de meios para a construção de *personas*” (SANTOS, 2014, p. 17).

Para Barthes, em “Escritores e Escreventes”, publicado em 1960:

[...] o escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática já nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outros. [...] o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). [...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever. (BARTHES, 2007, p. 33)

Então, enquanto o escritor tem uma função pela qual perpassam ideologias que vão além da gramática normativa que rege a linguagem escrita, o escrevente é aquele que desempenha uma atividade. É como se todo escritor fosse um escrevente, mas nem todo escrevente fosse um escritor, sujeito este que “absorve o porquê do mundo”, que questiona sobre o mundo, sobre qual o sentido das coisas que o rodeiam, que reencontra o mundo e que “concebe a literatura como um fim” (BARTHES, 2007, p. 33).

O escrevente, por sua vez, tem a linguagem como um fim, onde a palavra é um meio de comunicar-se e dizer sobre o mundo, não de questioná-lo. É como se o escritor tivesse um compromisso social, e não institucional no processo de escrita:

[...] a palavra do escritor é uma mercadoria entregue segundo circuitos seculares, ela é o único objeto de uma instituição que existe apenas para ela, a literatura; a palavra do escrevente, ao contrário, não pode ser produzida e consumida senão à sombra de instituições que têm, na origem, uma função bem diversa da de fazer valer a linguagem: a

Universidade e, acessoriamente, a Pesquisa, a Política etc. (BARTHES, 2007, p. 36)

Barthes atenta também para o fato de que tais categorias não são formas puras, ou seja, há um movimento pendular entre esses dois papéis, o chamado “escritor-escrevente”: “os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem. Queremos escrever alguma coisa, e ao mesmo tempo, escrevemos só” (BARTHES, 2007, p. 38).

O escritor, então, opera a escrita e produz a autoria, construindo sua imagem por meio do processo de escrita, ou seja, o escritor dá vida ao autor enquanto entidade literária. E, nesse sentido:

Queira ou não, o escritor constrói uma imagem de si através de uma multiplicidade de comportamentos verbais e não verbais mediante os quais nos mostra o que é, para ele, ser escritor. Mas, sua imagem de autor efetivamente se elabora, por uma parte, na interação entre esses comportamentos e as obras; e, por outro lado, na interação entre essas obras e as reações do público. (MAINGUENEAU, 2015, p. 23, tradução minha)⁶¹

Diana Klinger aponta estarmos experienciando o chamado “retorno do autor”, como vimos no capítulo anterior. Para ela, o autor não é apenas uma função porque, cada vez mais, ele é visto e percebido como uma celebridade, um sujeito mediatizado que “joga sua imagem e suas intervenções públicas como a estratégia do escândalo ou da provocação” (KLINGER, 2012, p. 30). O retorno do autor é também o retorno do escritor.

As imagens que temos dos escritores de hoje, e de suas *personas*, estão muito melhor construídas e divulgadas se comparadas

⁶¹ Lo quiera o no, el escritor construye una imagen de sí a través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales mediante los cuales muestra lo que es, para él, ser escritor. Pero su imagen de autor efectiva se elabora, por una parte, en la interacción entre esos comportamientos y las obras; y, por otra parte, en la interacción entre esas obras y las reacciones de los públicos.

com períodos anteriores às tecnologias digitais. O retorno do escritor estaria, então, relacionado com a publicização de sua imagem que dá legitimidade à sua produção, mas que tem como foco principal os elementos autorreferências, os paratextos, presentes dentro e fora da rede. O escritor, agora também sujeito mediático, precisa “ser percebido”, expressão de Christoph Türcke (2010) e que irá constituir sua imagem de autor.

A mediatização da imagem explorada pelos ambientes virtuais, e corroborada pelo nome da capa de seus livros, faz a imagem do escritor difundir-se de forma ampla. Passamos a ter muito mais do que o nome próprio nas capas dos livros. Hoje, temos corpos, vozes, imagens e identidades veiculadas, tudo em função desse espetáculo que garante ao escritor propagar sua imagem que não é mais uma imagem apenas “imaginária” ou presa ao papel.

As “intervenções públicas” dos escritores, sejam elas nos meios digitais ou não, garantem a eles a consolidação de suas imagens, de suas *personas* expostas e espetacularizadas, em constante contato com o público.

As consequências desse espetáculo de Eus não se observam apenas na literatura, uma vez que elas estão presentes em nosso cotidiano, como se pode observar entre os usuários da internet. Os usuários prezam pela autopromoção de sua imagem cujo sucesso se mede pelo número de acessos, comentários ou “curtidas” que essas plataformas podem contabilizar – hábitos que a antropologia e a psicologia já estudam com mais atenção por representarem novos rumos para comportamentos sociais.

Assim como apontou Türcke sobre a necessidade de “ser percebido” para que se possa ser notado, a sociedade contemporânea parece caminhar cada vez mais para a forma de exaltar seus Eus, autoafirmando-se enquanto pertencentes a uma sociedade conectada. De uma forma ou de outra, isso gera a sensação de uma obrigação em fazer-se presente para o “outro”, registrando acontecimentos banais, cotidianos, mantendo a rede de relacionamentos sempre ativa e em expansão.

Os comportamentos sociais, então, são medidos pelos *feedbacks* do outro e as redes sociais vieram com uma avassaladora força sobre os processos de autoexibição de identidades e sobre nossas formas de sociabilidade. A vida em rede permite ao indivíduo construir-se a partir da relação que tem com o “outro”, ou seja, a partir da identidade ali demonstrada, a exemplo da *persona* criada pelos escritores.

A *persona* constrói-se mediante as necessidades do sujeito que se expõe, por isso se fala em múltiplas identidades assumidas por uma mesma pessoa quando presente no *Facebook*, no *Twitter*, na entrevista dada ao suplemento literário, na coluna que publica no jornal, no blogue que mantém atualizado diariamente. São identidades que se moldam de acordo com a forma de interação entre o Eu e o “outro”.

Ao falar de identidade como mecanismo de construção de uma imagem autoral, estou me referindo também ao fato de que o escritor precisa constituir-se como autor, definindo posicionamentos que lhe permitirão ser reconhecido dentro e fora do campo literário. O autor não existe sem o escritor, logo, aquele não existe enquanto este não for reconhecido como tal. Sua “existência” está atrelada a essa capacidade de se fazer notar, de se fazer ver, de criar uma *persona* que seja reconhecida pelo “outro”, pelo público:

A noção de imagem de autor apresenta, assim, dois lados muito diferentes, segundo remete a gestão de um *Thesaurus* por parte dos participantes exteriores, ou a um processo que se funde com a elaboração de uma obra por parte do escritor. Uma vez que o produtor acede à notoriedade, sua "persona" é frequentemente absorvida pelo "escritor". Esta gestão da carreira literária pode realizar-se através de trajetórias muito diversas. Mas, alguns produtores precisam de muito mais tempo que outros para conseguir isso. Esse "atraso" pode ser explicado por razões muito distintas: o produtor começa a escrever tarde, escreve, mas não consegue que o publiquem, publica sem aceder à notoriedade. (MAINGUENEAU, 2015, p. 23, grifos do autor, tradução minha)⁶²

⁶² La noción de imagen de autor presenta así dos caras muy diferentes, según remita a la gestión de un *Thesaurus* por parte de participantes exteriores, o a un proceso que se funde con la elaboración de una obra por parte del escritor. Una vez el productor ha accedido a la notoriedad, su “persona” es a menudo absorbida por “el escritor”. Esta gestión de la carrera literaria puede realizarse a través de trayectorias muy diversas. Pero algunos productores necesitan mucho más tiempo que otros para conseguirlo. Este “retraso” se puede

Podemos dizer ainda que o processo de espetacularização do escritor, na “cenografia autoral”⁶³, nos permite perceber que é difícil tornar-se um renomado escritor sem a encenação mediática, sem a (auto)promoção da imagem de si mesmo que, por certo, alimenta o espaço autobiográfico em função de sua obra:

Temos aí mais uma chave que busca abrir o mistério da exploração mediática após a denominada morte do autor. Seria, pois, o cenário contemporâneo, de curiosidade e valorização da vida real, que nos apresenta a chave para aquilo que ousamos chamar de retorno do autor. Estaria também na curiosidade do leitor, que busca preencher as lacunas pelas quais os autores se tornam presentes na obra, um combustível possível para a atual exploração mediática daquele que escreve. (BEZERRA, 2013, p. 190)

A cenografia autoral se dá também por meio da mediatização da imagem do escritor, de sua *persona*, e tem relação com o modo como o escritor se porta, se molda, se representa por meio dos paratextos autorreferenciais, adotando uma postura que irá construir sua imagem, sua máscara, seu ser escritor. É como se o escritor estivesse em um palco, encenando a si mesmo.

O cenário autoral contemporâneo, assim como o espaço autobiográfico, estão na mesma seara, ou seja, ambos representam territórios nos quais o autor interpreta seu papel. A exploração mediática do escritor como marca, no cenário contemporâneo, acaba por reforçar a ideia do retorno do escritor, exploração esta que também revela um leitor curioso que está sempre procurando preencher os espaços nos quais os autores se fazem presentes nas narrativas sobre si.

A postura *voyeurista* do leitor em relação ao escritor é possível em função de um meio plural como o espaço biográfico que permite ao

explicar con razones muy distintas: el productor empieza a escribir tardíamente, escribe pero no consige que lo publiquen, publica sin acceder a la notoriedad

⁶³ Termo de José-Luiz Diaz em *L'Écrivain imaginaire. scénographies auctoriales à l'époque romantique*, 2011.

escritor desvelar-se e constituir-se como um sujeito que pode assumir múltiplas *personas*. Tal postura também permite ao leitor explorar a imagem que se tem de si mesmo de forma interativa, por vezes, não só em livros impressos, mas também na internet, com os paratextos ali presentes:

[...] não é somente o universo das correspondências que acusa o impacto da internet, mas a totalidade do espaço biográfico, que se abre à existência virtual: *sites*, páginas pessoais, diários íntimos, autobiografias, relatos cotidianos, câmaras perpétuas que olham – e fazem olhar –, experiências *on line* em constante movimento, invenções de si, jogos identitários, nada parece verdade do corpo e do espírito. [...] A internet conseguiu, assim, popularizar novas modalidades das (velhas) práticas autobiográficas das pessoas comuns, que, sem necessidade de mediação jornalística ou científica, podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea. (ARFUCH, 2010, p. 149)

O que temos hoje é um cenário atual caracterizado por práticas voltadas ao Eu e ao “outro”. Experimenta-se um período de exacerbação da imagem, do espetáculo mediático da vida, da imersão de identidades que fomenta o grande interesse pelo “outro” e pela espetacularização de si.

O espaço biográfico, como apontou Arfuch, permite ao escritor representar-se em suas múltiplas *personas*, ou seja, ao mesmo tempo em que publica livros, dedicando-se a escritas sobre si, pode assumir outros papéis. A cena literária contemporânea, marcada pelas experiências *online* onde se inventam outros Eus e onde se pode forjar verdades, é um espaço propício para a exposição de si e de seus outros Eus. O escritor de livros pode também ser o cronista de um jornal, pode ter um *blogue* pessoal dedicado às suas experiências cotidianas, como um

diário, ou mesmo utilizar o espaço para publicar textos de outros gêneros.

Nesse mesmo espaço, pode-se assumir uma identidade que não a sua, a exemplo de perfis falsos, do uso de pseudônimos e de outras estratégias que já existiam antes. Os blogs exploraram muito essa identidade falseada de alguém por detrás das publicações, o que, para o jornalismo, por exemplo, já não era interessante em função dos gêneros ali publicados como crônicas ou colunas semanais nas quais a autoria é fundamental para esse tipo de texto.

O *Twitter*, por exemplo, é um repositório de falsos Eus que, hora ou outra, procuram trazer à tona *personas*, a exemplo do perfil assinado pelo nome de Autran Dourado, já falecido, cujo perfil dedica-se a uma “homenagem tecida com fragmentos do autor: textos e entrevistas; também menções e atualidades literárias”⁶⁴, segundo consta na descrição da página. Há também alguns perfis com nome Jô Soares que não correspondem ao real artista, como ele várias vezes declarou em seu programa de televisão. Inclusive, em função de tais perfis falsos de celebridades, o *Twitter*, alguns anos atrás, começou a “validar” os perfis de usuários “famosos” colocando uma espécie de marca de autenticidade ao lado do nome do usuário. Isso legitimaria a real autoria do indivíduo por detrás do perfil.

Nessa esteira, outros escritores, artistas e jornalistas, vivos e atuantes, utilizam esse espaço para exporem ali suas impressões políticas, suas opiniões sobre temas diversos ou mesmo para fazerem autopropaganda. O espaço biográfico, dedicado às narrativas e reflexões sobre si, relacionam-se à capacidade da *performance* do escritor ao moldar sua imagem pública:

O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos media, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. As idéias acabam ficando fora do livro, nos media. Os media

⁶⁴ Disponível em: < <https://twitter.com/autrandourado>>. Acesso em 22 jan. 2016.

prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinante de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de idéias. Assim, o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a performance. O escritor é convocado a falar no lançamento do livro. Concede entrevistas, ganha resenhas. Muitas vezes, troca resenhas com os pares. Mas não são mais esses, os companheiros de ofício, os interlocutores preferenciais. O intelectual escritor de prosa em ficção. (ARAUJO SÁ, 2007, p.17)

A menção ao espaço biográfico representado por biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências, entrevistas, perfis, retratos, relatos, *talk shows* etc., representa a “obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições” de nossa identidade e de nossa singularidade nessa sociedade do espetáculo.

Para Arfuch (2010, p 17), “no horizonte mediático, a lógica informativa do 'isso aconteceu', aplicável a todo registro, fez da vida” contemporânea o tema central de algumas narrativas e também colabora com a construção da imagem que se pretende ter de si para o público. São nesses espaços que o escritor encena seu papel, explora sua *persona* e aparece, sempre buscando estar nos holofotes, chamando a atenção para si, mesmo que o foco não esteja voltado para suas publicações literárias. Aparecer é muito importante, “ser percebido” é essencial.

Parece haver uma grande parte de narrativas literárias do século XXI que está marcada pelo discurso em primeira pessoa, pelo discurso da memória e do Eu⁶⁵, e tal tendência tem relação com a espetacularização dos escritores da qual trato aqui, uma estratégia fundamental para sua constituição mediática enquanto autor. Lejeune

⁶⁵ Ver “A onda e a praga da autoficção” (2009), publicado por Luís Antônio Giron, na revista *Época*. Disponível em: <<http://goo.gl/BKasuk>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

em “A imagem do autor na mídia” salienta um novo espaço do autor diretamente ligado ao sujeito-outro *voyeur*⁶⁶:

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade por ele e desejo de conhecê-lo a inquietação, a incerteza ou o interesse engendrados pela leitura. É o que denominarei ilusão biográfica: o autor surge como “resposta” à pergunta feita por seu texto. Ele detém a verdade: gostaríamos de lhe perguntar o que quis dizer... Ele é a verdade do texto: sua obra “se explica” por sua vida. (LEJEUNE, 2014, p. 224)

O autor ainda carrega consigo o mistério e o poder provocador que consegue gerar pela linguagem e, consequentemente, pela leitura. A mídia, até certo ponto, proporciona e alimenta esse “desejo carismático” que inspira o escritor e que insere o autor no cenário da literatura atual; ou seja, se antes os livros e escritos de determinado escritor já deflagravam o interesse dos leitores, atualmente essa postura *voyeurística* também é alimentada pela espetacularização na mídia, que gera o efeito de proximidade, de interatividade e de interesse não só pela produção escrita, mas também pela sua *persona*.

A imagem do escritor na mídia, sua espetacularização e seu envolvimento no emaranhado “espaço biográfico”, está diretamente associado a gêneros discursivos autorreferenciais, ao discurso em primeira pessoa, aos relatos pessoais e, consequentemente, à consentida invasão de privacidade e exposição da intimidade que tornaram o “autor contemporâneo acessível a todos” (LEJEUNE, 2014, p. 229). Arfuch vai dizer ainda que vivemos um “auge” do exercício da autoficção e do falar sobre si contagiado pelas tecnologias digitais:

⁶⁶ O *voyeur*, palavra que significa “aquele que vê”, neste caso, está sendo utilizada no sentido em que há uma invasão da privacidade consentida por aquele que é e quer ser observado, uma prática imanente dos ambientes digitais.

[...] assistimos a exercícios de "ego-história", a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. E, é preciso dizê-lo, às vezes não ha muitas diferenças de tom entre esses exercícios de intimidade e a intrusão nas vidas célebres ou comuns com as quais nos depara diariamente a televisão. (ARFUCH, 2010, p. 61)

As narrativas autorreferenciais, como as memórias, autobiografias e autoficções, que prezam pelo Eu como eixo norteador da narrativa⁶⁷, foram significativamente impactadas pelas tecnologias digitais porque o Eu transportou-se também para o espaço virtual. Uma vez ali, as possibilidades de invenções de si foram favorecidas pelas ferramentas disponibilizadas, permitindo que se criassem outros tipos de jogos de identidade passíveis de uma maior interação no processo de interlocução com os leitores. Novamente, aqui, opera o espaço biográfico aliado à construção de uma *persona* em um processo cujo leitor é fundamental. É por meio dele que o escritor se fará presente.

Outro impacto das tecnologias nas narrativas do Eu tem relação com a atribuição de autoria expressa no texto, direta ou indiretamente, como apontou Lejeune ao falar do pacto autobiográfico. Este é um fator determinante na constituição da narrativa como um todo:

[...] expressa-se assim uma ideia dialógica da comunicação que não reconhece a primazia ao anunciador, na medida em que esta já está determinada por um outro, mas antes uma

⁶⁷ Essa postura já fora a adotada por Montaigne nos *Ensaio*s (1580), à época do Renascimento, ao dizer que era ele mesmo matéria de seus livros, ou seja, já ali houve uma postura autoral que prezava pela imagem de Montaigne escritor, revelando uma substância autobiográfica em seus ensaios que também foram autorreflexivos.

simultaneidade na atividade de inteligência e compreensão entre os participantes; trata-se de uma interação em presença, mediática ou de escrita. Nessa moldura, podemos situar agora a peculiar intersubjetividade gerada pelas formas biográficas também como um acordo, uma sintonia, e não somente como um "pacto" assinado e "selado" pelo autor, que *obriga* seu leitor, como na primeira versão de Lejeune. (ARFUCH, 2010, p. 67, grifos do autor)

O pacto autobiográfico assegura parte da estabilidade que distingue o real do inventado na narrativa autobiográfica, e a exposição do Eu como objeto presente e atuante nas narrativas de hoje torna-se uma questão que sempre poderá ser colocada à prova, ou seja:

[...] a autobiografia passará por uma prova, na qual se verificará se ela corresponde a uma realidade. [...] nessas obras autobiográficas vamos encontrar não o real, mas a “imagem do real” (verossimilhança), que o autor conscientemente e inconscientemente, escolheu para tematizar na sua obra, através de um processo de seleção (VANDERLEI, 2008. p. 160).

Há uma reconfiguração dos espaços narrativos ou dos espaços biográficos não apenas nos meios digitais, mas também no impresso, justamente porque a tecnologia trouxe ao nosso tempo a guinada do retorno do Eu revelando um narcisismo contemporâneo do falar de si mesmo:

A imagem do autor se constrói nesse jogo entre os textos e sua vida pública. Vida e obra se constituem como faces complementares, não no sentido de uma revelar ou esclarecer a outra, mas como instâncias de atuação do eu que escreve que

se remetem a uma outra, indissociáveis. (VIEGAS, 2008, p. 9)

No espaço biográfico, que Klinger (2012, p. 39) chamará de “constelação biográfica”, o leitor está envolvido pelo processo de espetacularização do escritor e de sua *persona*. Nesse espaço, o leitor “poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças e onde se poderá jogar” (KLINGER, 2012, p. 39) com as máscaras, com as identidades, com a realidade, com os erros e com as possíveis formas de verificação do que se diz por meio dos paratextos. Os espaços virtuais reforçam e auxiliam o processo porque são mais acessíveis e mais dinâmicos do que os suportes fora da Rede.

Tal espaço biográfico, portanto, nos faz assumir que “cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua ‘vivência’ captada no instante” (ARFUCH, 2010, p. 60), por isso, os perfis de celebridades e de outros nomes famosos tornam-se um sucesso e seus discursos repercutem pela Rede. Assim como interessa a ao “outro” a vida alheia desvelada pelo discurso autorreferencial, as biografias não autorizadas, as autobiografias e a vida privada como tema presente em narrativas ficcionais e não ficcionais.

Há, de fato, um retorno do escritor numa referência aos paratextos autorreferenciais que residem, senão nos bastidores da criação e da encenação da *persona* que se procura criar, ou seja, para Arfuch, “multiplicam-se as entrevistas 'qualitativas' que vão atrás da palavra do ator social” (2010, p. 60), ou seja, do escritor ele mesmo.

Mais do que a constituição da obra do autor, a indissociável relação entre escritor e autor se dá no espaço do texto autorreferencial, explorado pelos paratextos, e na mediatização do escritor para a construção da *persona* que escreve, fala e que aparece publicamente.

3.3 O autor que retorna como marca

O retorno do autor que Klinger discute em sua tese (prefiro dizer retorno do escritor), e que vimos no capítulo anterior, vem ao encontro de minha reflexão sobre a retomada da imagem do escritor e, por consequência, do autor, no movimento do sujeito que se expõe.

O objetivo do escritor ou do indivíduo que se expõe, e não apenas nas redes sociais, é dar voz e visibilidade a si mesmo por meio do discurso autorreferencial. As estratégias de espetacularização permitem ao escritor, e ao próprio leitor, questionar a imagem “mascarada” pelo discurso do Eu.

A máscara, que pode ser entendida como uma metáfora, está associada ao poder da linguagem de problematizar as relações entre real e ficcional, transitando por uma tênue linha atrelada aos discursos autobiográficos, como bem apontou Lejeune, nos quais se promete dizer a verdade, ou pelo menos se deseja alcançá-la.

A criação da *persona* do escritor também tem relação com a máscara no sentido em que se procura mostrar um Eu moldado aos objetivos mercadológicos, ocultando outras características pessoais. O escritor que se mostra publicamente, que publica em redes sociais, que fala em eventos é, na verdade, a imagem da *persona* que se quer mostrar e vender.

A criação das *personas* e o processo de espetacularização têm relação tanto com o sujeito apontado por Christoph Türcke (2010), como aquele que precisa ser percebido, precisa ser notado para que exista, assim como com o sujeito que vive na denominada “cultura do narcisismo”, termo de Christopher Lasch (1983).

Considerando as estratégias de autopromoção e autoexibição de Eus na Rede e fora dela, poderíamos atualizar o conceito de “sujeito que retorna”, para Lasch, em função do acentuado narcisismo presente na sociedade atual.

Lasch, à época de publicação de *Cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*, em 1979, faz menção a uma sociedade capitalista preocupada com a realização pessoal de seus indivíduos e relacionada com o consumo exacerbado diante de muitas opções disponíveis a esses sujeitos em tal sociedade. O que ocorre, então, naquele momento, é uma espécie de retorno ao próprio Eu.

Paralelo a isso, o mercado explora essas necessidades e desejos de consumo para alimentar o fetiche do narcisismo que cresce nesses indivíduos, o que hoje percebemos, no caso da literatura, através dos constantes eventos com a presença massiva de escritores, na mídia e nas redes sociais, além do discurso centrado no Eu.

Lasch refere-se à sociedade da década de 1970, mas que carregava, já naquela época, uma visão do outro sobre si mesmo:

A auto-aprovação depende do reconhecimento e aclamação públicos, e a qualidade desta aprovação sofreu importantes mudanças por direito próprio. A opinião positiva de amigos e vizinhos, que antigamente informava a um homem que ele havia vivido uma vida útil, baseava-se na apreciação de suas realizações. Hoje em dia, os homens buscam o tipo de aprovação que aplaude não suas ações, mas seus atributos pessoais. Desejam não tanto ser estimados, mas sim admirados. Desejam não a fama, mas o fascínio e a excitação da celebridade. Querem, antes, ser invejados do que respeitados. O orgulho e a ganância, os pecados do capitalismo, deram lugar à vaidade. [...] Enquanto a fama depende do desempenho de atos notáveis, aclamados em biografias e obras históricas, a celebridade – o prêmio dos que projetam um exterior vívido ou agradável, ou que, de algum modo atraíram sobre si mesmos – é aclamada nas notícias dos meios de comunicação de massa, em colunas de mexericos, nos espetáculos, em revistas devotadas às "personalidades". (LASCH, 1983, p. 87)

A análise de Lasch revela uma prática valorada da autoimagem e da autorreferencialidade que vai além da própria literatura (o estudo se insere no campo da psicologia e da antropologia). Além disso, suas reflexões já mostram uma tendência ao narcisismo e ao consumo da imagem e do culto à celebridade, da “excitação do outro” pela projeção do vivido, que recai sobre o sujeito que busca visibilidade a qualquer custo.

O “fascínio e a excitação da celebridade” são medidos, hoje em dia, pelos comentários em postagens nas redes, de textos ou fotos, sempre em busca de “curtidas” que vão alimentando essa aprovação pública, agora mediada e contabilizada por essas ferramentas. O “fascínio” pelo célebre, pela fama, não poderia estar mais difundido em

uma era marcada, acentuadamente, por *reality shows*, redes sociais e outros modos de exposição da intimidade e que caracteriza a sociedade do espetáculo como também uma sociedade voltada ao “individualismo coletivo”. Isto é, a multiplicidade e a quantidade de Eus presentes em perfis de redes sociais, por exemplo, as máscaras e a facilidade com que esses sujeitos fingem ser o que querem ser, sem necessariamente corresponder à realidade por detrás da tela ou do texto, demonstram a necessidade do escritor de hoje em falar sobre si, em mostrar-se ou em tentar ser diferente.

Diante da multiplicidade de *personas* em constante ascensão na Rede, da busca pelo estrelato, pelo estar presente o tempo todo e em diálogo com seu público leitor, o individualismo coletivo refere-se ao publicizar-se coletivamente para o público. Reside aí a ideia da intimidade sendo colocada diante de um público *voyeur*, a exemplo dos blogues, “herança” dos diários, uma prática cotidiana e comum que caminha ao lado das *selfies*⁶⁸ e da autopromoção de imagens na rede, numa busca constante por “apreciação” e aprovação.

Há, de fato, uma busca pela admiração, uma busca pelo tornar-se celebridade, ainda que alguns escritores possam dizer que são avessos à ideia de autor como celebridade, talvez pelo papel social que carrega a literatura, diferente da celebridade de televisão, por exemplo. O que se observa no cenário atual do mercado editorial é a tomada do autor como marca. E, ao falar de marca, refiro-me aqui a uma grande exploração da imagem do escritor dentro e fora da mídia, que lhe garante relativa visibilidade, uma vez que o contexto atual exige certos mecanismos de autopropaganda, *marketing* e da gestão de uma identidade digital. Tal identidade se consolida como um novo negócio para o mercado editorial, paralelo ao uso de conceitos teóricos vazios também como meros fetiches, como bem aponta Santos (2014, p. 15), que alimenta a imagem da *persona* do escritor:

⁶⁸ Os *selfies*, termo em inglês para “autorretratos” e um verbete já dicionarizado pelo Dicionário *Oxford*, nunca estiveram tão em moda como nos últimos anos em função da “obsessão” pela imagem, pela aparência, pela aprovação do outro e pela visibilidade escancarada nas redes sociais. O que se busca são *likes* em redes como *Facebook*, *Instagram* ou *Twitter*, por exemplo, protagonizados por *smartphones* – uma vez que a tecnologia desses aparelhos celulares permite a comunicação instantânea dessas imagens – e *webcams*, por exemplo. Ver mais em: < <http://goo.gl/h1w5mu> > e < <http://goo.gl/EGtEiN> >.

Quando pensamos, finalmente, em nossa cultura contemporânea, saturada de tecnologia, intensamente digital, como se dão esses processos todos? Inicialmente, não vejo uma interrupção no espetáculo e em sua decorrente fetichização. Bem ao contrário, há hoje muito mais instâncias, possibilidades, estratégias de criação de personas, de exercício das lógicas do espetáculo, de produção de discursos superficiais (embora sempre mantendo toda uma aparência de sofisticação). Todavia, algumas mudanças já se deixam perceber. Tomemos, por exemplo, a figura do erudito citacionista, isto é, o intelectual que se compraz em emendar citações e mais citações, preferentemente as mais abscondidas e desconhecidas. Esse procedimento era o hábito com que se paramentava o intelectual do meio impresso, quando produzindo seu espetáculo. Com certeza, ele vai desaparecer rapidamente, cedendo a vez a outras estratégias de espetacularização.

O novo negócio do autor como marca traz substantivas mudanças nos processos que envolvem a produção e o consumo da literatura. Se o escritor dá vida ao autor, é justamente a imagem deste que será explorada pelo mercado editorial na gestão de sua marca, de sua identidade, de seu nome próprio.

Na estratégia de espetacularização e também da criação de *personas*, no campo literário, o autor se eterniza pelo seu nome próprio, como a celebridade (mesmo que seja um nome artístico). Os meios digitais vieram apenas reforçar um mecanismo de propaganda que, reitero, não se restringe apenas aos escritores de literatura.

A busca pelo sucesso de tiragens e vendas é o que alimenta o mercado cultural do livro, considerando, ainda, a onda das publicações digitais que já representa uma parcela significativa de vendas. Nesse mercado, impresso e digital caminham juntos, e o livro tem se tornado

mais acessível pelo seu relativo baixo custo⁶⁹, além de “modificar” os rituais de leitura “pois o texto se converte em um objeto muito mais maleável e flexível do que nunca. Se pode transmitir e comercializar um objeto rapidamente por meio da Internet, modificando e reeditando com facilidade” (GOICOECHEA DE JORGE, 2004, p. 266, tradução minha)⁷⁰.

Quero chamar atenção para o fato de que os meios digitais são importantes à sobrevivência do escritor no circuito literário de qualquer contexto, ainda mais se considerarmos o escritor cujo nome já fora consagrado pela crítica ou que já tenha alcançado sua fama⁷¹, seja pela autopromoção em redes sociais, seja em eventos acadêmicos ou em prêmios literários. O objetivo é que esse escritor se mantenha visível ao público para não cair no “esquecimento” em detrimento dos novos nomes que surgem, dia a dia, no cenário atual.

Há ainda uma discussão sobre a boa ou má literatura que, em teoria, não poderia ser pautada apenas sob a perspectiva do sucesso de vendas, mas também pelo sucesso da crítica acadêmica ou dos prêmios

⁶⁹ Os leitores de livros digitais no Brasil somam 7% segundo a 3ª edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada em 2012: "Entre os usuários de internet, 7% informam que já baixaram ou leram livros pela internet. Já ouviram falar de livros digitais, 18% dos entrevistados, entre eles, 17% informam que já leram algum livro no computador e 1% no celular." (FAILLA, 2012, p. 32). Contudo, gerir o negócio de livros digitais no Brasil é uma tarefa árdua em função da "pirataria" e do perfil do usuário que não se considera um transgressor da lei: "Para aqueles que já leram livros digitais, a grande maioria, 87% baixaram gratuitamente o arquivo e 13% pagaram pelo download. Entre os que baixaram gratuitamente, 38% não tiveram receio em informar que eram "piratas" (FAILLA, 2012, p. 33). Essa discussão envolve direitos autorais, tema bastante polêmico, não apenas para o mundo literário, e que tem outras vertentes de discussão como atribuição de autoria e escrita coletiva, por exemplo, que fazem do tema ainda mais desafiador.

⁷⁰ “pues el texto se convierte en un objeto mucho más maleable y flexible que nunca. Se puede transmitir y comercializar rápidamente a través de Internet, modificar y reeditar con facilidad”

⁷¹ O escritor Daniel Galera, por exemplo, foi um dos primeiros a utilizar a internet para publicar e editar textos literários. Hoje publica por uma editora renomada, a Companhia das Letras, e, é considerado, por alguns, um dos grandes escritores nacionais. O cantor Chico Buarque, autor de “O irmão alemão” (2014), seu quinto romance, mistura dados autobiográficos e fictícios na esteira das escritas autoficcionais; e a atriz Fernanda Torres, por exemplo, que publicou seu primeiro romance, “Fim”, em 2013, são exemplos de celebridades de outras áreas que têm ganhado a cena literária.

literários. O que estou considerando é a relação entre o sucesso de um autor e sua obra, pela maneira como o mercado explora isso, a exemplo da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP).

A FLIP é voltada aos holofotes sobre grandes nomes da cena literária, não apenas do Brasil. Entre os convidados, estão alguns escritores já consagrados e escritores estreantes. Há também a presença de críticos literários que participam de mesas de discussão. O foco, aparentemente, está mais na pessoa do escritor do que em suas publicações. Eventos dessa natureza têm significativa repercussão em um país onde ainda se lê muito pouco⁷².

De toda maneira, não se pode negar que a contribuição desses eventos para a cultura literária nacional pode ser considerado um fato sem precedentes se comparado aos anos anteriores. Se as discussões sobre literatura antes estavam “restritas” ao universo da academia e de seus congressos e seminários, cuja proposta sempre procurou estar focada no debate crítico, ainda que quase sempre louvaminheiro e raramente teórico de fato, agora invadem também grandes eventos e envolvem um público que não é apenas do meio acadêmico.

De fato, além do autor como marca, como produto, não se pode deixar de notar que há, por detrás desse movimento, uma polarização de massas entre exibicionistas e *voyeuristas*: quem está olhando? E aqui podemos pensar mais além do mercado editorial. O impacto da tecnologia, que nos permite estar conectados praticamente o tempo todo, intermediados pela internet, tem gerado estudos das mais variadas

⁷² O brasileiro lê em média quatro livros por ano e completa a leitura de apenas 2,1 desses. Os dados são da 3ª edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada em 2012 pelo IBOPE Inteligência e encomendada pelo Instituto Pró-Livro (IPL): "Os índices de leitura: 4,7 (2008) ou 4 (2012) ao ano, incluindo os didáticos – ainda são muito baixos. Se compararmos esses indicadores com os de outros países ibero-americanos – que desenvolveram a pesquisa seguindo a mesma metodologia proposta pelo Cerlalc – percebemos que o Brasil, com 4 livros lidos/ano, está melhor do que o México (2,9) e a Colômbia (2,2), mas lê menos do que a Argentina (4,6); o Chile (5,4) e menos da metade do que se lê em Portugal (8,5) e Espanha (10,3)" (FAILLA, 2012, p. 30). Em outra pesquisa, realizada pelo *NOP World Culture Score Index*, em 2014, o Brasil é um dos países cujos habitantes mais veem TV e está em oitavo lugar na lista com 18 horas e quinze minutos por semana. Já a média de horas de leitura por semana, também presente na pesquisa, mostra que o brasileiro lê em média 5 horas por semana (vigésimo sétimo da lista), enquanto os indianos, por exemplo, primeiros da lista, leem 10 horas por semana. Os dados estão em: <<http://goo.gl/2u8Hh0>>.

naturezas sobre nossos comportamentos no mundo tecnológico. Os estudos investigam desde a maneira como nos expressamos pela linguagem até as substanciais mudanças de comportamento que temos sofrido em relação ao “outro” e à aceitação de nós mesmos. O modo como nos vemos revela um sujeito narcisista que se expõe, seja por meio de redes sociais, seja por meio da literatura em busca da autoexibição. Ao menos em parte, isso é reflexo também da tendência pela autoficção presente nas narrativas atuais, reflexo do *show* do Eu.

A resposta à pergunta “quem está olhando?” é de difícil resposta. O mesmo sujeito que se exhibe é também aquele que observa, caracterizando a nossa sociedade como também uma sociedade do espetáculo da intimidade.

O autor como marca, o autor como sujeito ímpar presente na narrativa, consolida-se ao lado da cena literária de uma escrita do Eu, da primeira pessoa como uma máscara que esconde e revela a *persona* criada pelo escritor e cuja imagem é explorada pela cultura mediática.

O retorno não é o retorno do autor como o sujeito “divinizado” pela alta cultura, mas é o retorno do autor presente no discurso da primeira pessoa, da imagem que se constrói pelo discurso da memória, da autobiografia ou da autoficção. É o retorno do autor que faz da atribuição da autoria essencial para ele mesmo e para o leitor. O que se busca aqui, tanto pelas editoras, quanto pelos escritores mediatizados. É também o retorno do escritor cuja fabricação de uma imagem, de uma *persona* sobre a qual tenho reiterado, que lhe garante visibilidade.

Contribuem, à construção da imagem do autor, os paratextos autorreferenciais relacionados à pessoa do escritor e às suas ações relativas à promoção de si mesmo e de sua literatura. Em alguns casos, interessa mais ao leitor dados biográficos sobre a vida pessoal do escritor, do que um interesse pelas obras por ele publicadas.

Quando me refiro ao autor como marca, me refiro também ao nome próprio impresso na capa do livro, que dá autenticidade e referencialidade ao discurso ali presente, sobretudo para autobiografias e autoficções. Os mecanismos de autopromoção para a consolidação da marca pessoal são empregados tanto pelos escritores quanto pelas editoras e eles são regidos por sistemas de *marketing* para fixar, distribuir e vender produtos, inclusive o nome próprio.

O bombardeamento de informações sobre escritores e a proliferação de eventos literários voltados para o estrelato da literatura como negócio, como bem cultural e como mercadoria, não deixam de revelar o lado mercadológico e inovador da indústria do livro. Isso

também revela uma produção contemporânea de literatura que se firma na marca, na assinatura do nome próprio, na imagem do escritor como um elemento de *marketing* que lhe garante visibilidade.

Há estratégias da mídia na difusão de narrativas e da própria noção de literatura. Para Ramos (2009, p. 206), a literatura tornou-se uma “máquina para vender, informar, ser transitiva, oferecer, distrair, bloquear os acervos, além do projeto de mapear a literatura contemporânea e o exercício de escrever a crítica no exato momento em que o livro está sendo lançado e ter essa escrita imediatamente veiculada antes mesmo das leituras”.

Alguns nomes de nossa literatura atual têm se rendido aos holofotes do mundo digital em função “da onda” que levou todos nós à Rede, mas também pela onda da autoexposição, como foi o caso dos escritores contratados para escrever romances para a coleção “Amores Expressos”, encomendada pela editora Companhia das Letras. Além do romance, era preciso manter um blogue sobre os bastidores do processo de escrita e, ainda, gravar um documentário que tratasse do romance a ser publicado. Nela publicaram nomes como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, João Paulo Cuenca, Daniel Galera e Chico Matoso.

Outro exemplo da autoexibição de imagens autorais é o mais recente projeto “Livro de Cabeceira”, uma série de entrevistas com autores importantes no cenário contemporâneo – Luiz Ruffato, Fernanda Torres, Milton Hatoum, Valter Hugo Mãe, Carola Saavedra, Marçal Aquino, entre outros. As entrevistas têm como tema os livros que marcaram a vida desses escritores e que, de uma forma ou outra, inspiraram suas carreiras no mundo das Letras. Essas entrevistas foram pensadas para o mundo digital: no máximo 5 minutos e publicadas em formato *websérie*, em um canal do *YouTube*⁷³.

Sobre as leituras direcionadas pela mídia e pelo mercado, não só pelas coleções publicadas, mas também pelo forte apelo mediático que está no entorno das narrativas, é preciso considerar ainda:

[...] a cooperação da mídia impressa e eletrônica, pois os livros lançados e que fazem parte da nova literatura brasileira precisam das indicações dos suplementos culturais, dos blogs de escritores, dos sites

⁷³ A série estreou em 7 de maio. Aqui há um *trailer* sobre o projeto: <<https://www.YouTube.com/watch?v=jvKybWAZxFY>>. Todos serão disponibilizados no *YouTube*.

culturais. Uma espécie de boca a boca confiável se faz necessário porque certos lançamentos não se afirmam, por antecipação, apenas pelo nome do autor. (RAMOS, 2009, p. 209)

O gerenciamento do autor como marca, do nome próprio como sinônimo de celebridade, da capa do livro ou da personalidade convidada para um evento literário, é que faz do estrelato a vitrina por meio da qual o escritor ou o artista triunfa, torna-se reconhecido:

Entre las razones que provocan que el nombre de un artista no sea un nombre común y adquiera todas las propiedades estelares, podemos citar: el nombre del artista sirve para caracterizar un cierto modo de discurso, se ha establecido una relación de homogeneidad y autenticación en su producción, al igual que actúan la visión y la misión en las bases mercantiles de una marca. En nuestra sociedad, el cambio de un nombre propio que pasa a ser una marca, es un privilegio reservado sólo a algunas profesiones entre las que destaca la creación audiovisual, el Arte. (AGUILAR-NUEVO; LARA-BARRANCO, 2013, p. 216)

O nome próprio como marca não se restringe apenas à criação audiovisual, como pontuam os autores Aguilar-Nuevo e Lara-Barranco, mas chega também à literatura, como tenho observado, mesmo a que passa pelo crivo da academia, da crítica e das listas dos mais vendidos.

O autor como marca se consolida nos meios que julgam e analisam seu trabalho, ora considerando seu valor estético, ora considerando seu valor para o público fora da academia e dos prêmios literários. E comumente as listas estão presentes quando o assunto é literatura, seja em prêmios literários, seja em revistas. A estratégia é vender o autor:

O AUTOR é "vendido" como qualquer outra marca, sobretudo no setor da arte

contemporânea internacional, repleto de *rankings*. A negociação dessas marcas se converteram em um símbolo de um conjunto de meios, valores e identidade empresarial, favoreceram o surgimento de um novo modelo de produção de arte contemporânea, sobretudo nos circuitos internacionais onde o mercado é altamente influente. (AGUILAR-NUEVO; LARA-BARRANCO, 2013, p. 217, tradução minha)⁷⁴

O mercado influente explora o nome próprio do artista, e do escritor, com o objetivo de que ele não se torne um nome comum e para que sejam adquiridas propriedades de estrelato, de celebridade. O nome do escritor, ao ser publicizado, serve para caracterizar um discurso validado pelo mercado editorial que estabelece uma relação de autenticidade sobre sua produção literária.

A publicização do escritor acarreta também a exteriorização do Eu, dos discursos autobiográficos ou autoficcionais, consequência do ávido interesse pelo “outro” que a era da internet carrega consigo. Se, antes, o jornal, por exemplo, era o caminho mais eficaz para se chegar ao editor, esse caminho, hoje mais rápido, é o da Rede, seja por perfis sociais ou outros meios eletrônicos utilizados como uma vitrina do texto para se chegar ao público leitor e aos editores.

No tocante à exteriorização do Eu, Sibília tem uma reflexão interessante:

O eu não se apresenta apenas ou principalmente como um narrador - poeta, escritor ou cineasta - de sua própria vida, ainda que seja a comum e cada vez mais festejada epopeia do homem comum, o anti-herói ou o homem ordinário. Enfim, daquele "qualquer" que não tem pudor de confessar

⁷⁴ El AUTOR es “vendido” como cualquier otra marca, sobre todo en el sector del arte contemporáneo internacional, plagado de *rankings*. La negociación de estas marcas que se han convertido en símbolo de un conjunto de medios, valores e identidad empresarial, han auspiciado el surgimiento de un nuevo modo de producción de arte contemporáneo, sobre todo en los círculos internacionales donde el mercado es altamente influyente.

sua própria pobreza, encarnado naquele eu capaz de converter-se na personalidade do momento. Em todos os casos, não obstante, essa subjetividade deverá estilizar-se como um personagem dos meios massivos audiovisuais: deverá cuidar e cultivar de sua imagem mediante uma série de habilidades e recursos. Esse personagem tende a atuar como se estivesse sempre frente de uma câmera, disposto a exhibir-se em qualquer tela, ainda que seja nos cenários mais banais da vida real. (SIBILIA, 2013, p. 60, tradução minha)⁷⁵

O Eu se apresenta sempre como uma máscara que definirá a *persona* qual se procura construir na rede e fora dela, seja pelo escritor, pintor ou por qualquer outro artista ou sujeito que fala de si e que tenha a pretensão de criar uma imagem pública.

Na tela ou fora dela, o exercício da autoexibição se presentifica, como comentei, por meio dos perfis em redes sociais, blogues, sítios pessoais ou estratégias de mercado empregadas pela indústria editorial que visam a essa exposição de um Eu que quer ser ouvido, visto, comentado, criticado e consumido.

As estratégias de autoexibição alteram o papel do narrador, segundo Sibilía, “ao passar do clássico suporte de papel e tinta para a tela eletrônica, não se muda apenas o meio: também se transforma a subjetividade que se constrói nesses gêneros autobiográficos. Muda precisamente aquele *eu* que narra, assina e protagoniza os relatos de si.

⁷⁵ El yo no se presenta apenas o principalmente como un narrador – poeta, novelista o cineasta – de su propia vida, aunque sea la trillada y cada vez más festejada epopeya del hombre común, del antihéroe o del hombre ordinario. En fin, de aquel “cualquiera” que no tiene pudor en confesar su propia pobreza, encarnado en aquel usted capaz de convertirse en la personalidad del momento. En todos los casos, no obstante, esa subjetividad deberá estilizarse como un personaje de los medios masivos audiovisuales: deberá cuidar y cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos. Ese personaje tiende a actuar como si estuviera siempre frente a una cámara, dispuesto a exhibirse en cualquier pantalla, aunque sea en los escenarios más banales de la vida real.

Muda o autor, muda o narrador, muda o personagem” (SIBILIA, 2013, p. 61, grifo da autora, tradução minha)⁷⁶.

Além do mais, as tecnologias interferiram em nossas práticas cotidianas em função dos aparatos eletrônicos que agregamos aos nossos dias, assim como esse espaço reconfigurou a relação entre escritor e leitor, colocando o escritor em foco e em contato direto com seu “público-alvo”. A cibercultura, por exemplo, como parte de um contexto cultural, incorporou a noção de leitura e a modificou. Essa experiência de leitura envolve vários meios e possibilidades a exemplo de livrarias e bibliotecas que se propagam em versões eletrônicas. O mundo virtual paralelo afeta significativamente nossas experiências de leitura tradicional uma vez que é mais dinâmico se comparado ao papel. Aqui, os textos estão sendo modificados o tempo todo, estão abertos a interações múltiplas.

Em suma, os meios digitais introduzem novas experiências nos antigos rituais de leitura ou de escrita de literatura:

o meio digital introduz a dimensão temporal como um dos aspectos manipuláveis do texto, destacando a vertente ritual do ato de leitura, pois o autor, ao reter certo controle sobre o modo pelo qual seu texto será lido, mantém seu papel tradicional. Este giro tem a capacidade de manter a distância entre os distintos atores e participantes do rito de leitura, em particular, a de distinguir claramente as figuras do escritor e do leitor em um entorno onde as distâncias entre ambos começam a encurtar, dada a facilidade, por exemplo, com que qualquer indivíduo pode fazer um documento público da Rede ou manipular os já existentes.

⁷⁶ “al pasar del clásico soporte de papel y tinta a la pantalla electrónica, no se cambia sólo el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros autobiográficos. Cambia precisamente aquel *yo* que narra, firma y protagoniza los relatos de sí. Cambia el autor, cambia el narrador, cambia el personaje”

(GOICOECHEA DE JORGE, 2004, p. 205, tradução minha)⁷⁷

Nesse sentido, o sucesso das escritas de si produz uma avalanche de discursos em primeira pessoa como histórias de vida, autobiografias, entrevistas, biografias, memórias, entre outros. Tais discursos revelam a pulsão dos indivíduos pelo espetáculo e neles se observa a guinada para um suporte virtual no qual circulam os discursos, numa tentativa do escritor de inserir-se no circuito literário e mostrar-se para editores e para um público leitor.

Aspectos assim devem ser observados criticamente como uma tendência literária atual e que configura outros vieses sobre o discurso da intimidade. Eles estão ligados também aos hábitos socioculturais nesse ambiente no qual os sujeitos estão conectados e estão sendo observados o tempo todo. Assim se dá a configuração também de uma sociedade totalmente vigiada⁷⁸ e que tem gerado muitas discussões

⁷⁷ [...] el medio digital introduce la dimensión temporal como uno de los aspectos manipulables del texto, destacando la vertiente ritual del acto de lectura, pues el autor, al retener cierto control sobre el modo en que su texto será leído, mantiene su rol tradicional. Este giro tiene la virtud de mantener la distancia entre los distintos actores y participantes del rito de lectura, en particular, la de distinguir claramente las figuras del escritor y el lector en un entorno donde las distancias entre ambos empiezan a acortarse, dada la facilidad, por ejemplo, con la que cualquier individuo puede hacer un documento público en la Red o manipular los ya existentes.

⁷⁸ A ideia da vigilância total da sociedade já esteve preconizada em 1984 (publicado em 1949), de George Orwell, e tem gerado discussões políticas sobre os direitos dos usuários da internet sobre sua privacidade na Rede. De um lado, alguns governos alegam que a internet tem sua natureza pública e que ações prejudiciais podem ser evitadas por meio desse monitoramento, e, de outro, os usuários temem pela sua privacidade presente em contas de e-mail ou mensagens particulares, por exemplo. Tais serviços são mediados por grandes companhias como o *Google* ou o *Yahoo*, detentoras dos direitos de acesso à informação dos usuários de seus produtos. O Brasil ganhou destaque na imprensa internacional por ter regulamentado o chamado “Marco Civil da Internet” (Lei 12.965, de 2014, disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm>), que regula o uso da internet no Brasil por meio da previsão de princípios, garantias, direitos e deveres para quem usa a rede, bem como da determinação de diretrizes para a atuação do Estado. Essa Lei trata de temas como privacidade, neutralidade, função social da Rede, manutenção e retenção de dados e responsabilidades para usuários e provedores dos serviços. Longe ainda de um consenso sobre um tema tão polêmico quanto

sobre o público e o privado, tema da *total surveillance society*⁷⁹, que suscita novas reconfigurações dos sistemas jurídicos e sociais de modo geral.

A reconfiguração dos sistemas de controle e manejo de informação, em que a tela passa a ser o mediador entre observadores e exibicionistas, de fato, revela novas experiências que têm sido levadas a cabo nestes tempos de internet. A cultura na qual estamos inseridos interfere no modo como lidamos uns com os outros e com as tecnologias, modificando nossas percepções e nossas relações interpessoais. Ela também interfere no modo como a literatura se comporta atualmente:

A circulação atual de narrativas que privilegiam o biográfico-vivencial acrescenta ao estoque de gêneros autobiográficos canônicos – (auto)biografias, cartas, diários, memórias – outros surgidos ou desenvolvidos, sobretudo, no espaço mediático: entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, relatos de auto-ajuda, *talk-shows*, *reality-shows*. (VIEGAS, 2008, p. 4)

Contudo, o que não se pode perder de vista com relação à literatura é que as experiências com os meios digitais envolvem um escritor buscando constituir-se também enquanto autor. Escritor e autor são instâncias presentes e interativas no processo de produção literária e na configuração de um espaço cujas ferramentas digitais permitem

essa regulamentação da Rede, já de uso essencial para grande parte da sociedade, a vigilância total acarreta outro aspecto interessante sobre o que se publica na Rede ou quem se utiliza dela para se comunicar: a questão das “impressões digitais” eternizadas na rede e que dificilmente podem ser apagadas ou “esquecidas”. Uma vez na rede, sua imagem se consolida diante da fluidez do ambiente, da facilidade de reprodução de conteúdo e, ainda, pela retenção de dados dos provedores e mecanismos de busca. E tal questão é bastante polêmica por envolver os direitos e deveres dos usuários da internet e dos mantenedores dos serviços de acesso.

⁷⁹ Há um texto interessante sobre o tema no sítio da revista *TIME*, publicado em 2013, sobre a ilusão da privacidade em tempos de internet. Disponível em: <<http://nation.time.com/2013/08/01/the-surveillance-society/>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

explorar campos diversos em busca da autopromoção, da autoexibição, do manejo do autor como marca, dos espaços narrativos voltados às autorreferencialidades. O discurso do Eu ganha força, dando voz também às *personas*, às máscaras pelas quais os escritores atingem seus leitores.

4 A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque.

Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc.

Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu.

(Manoel de Barros, 1996, p. 39)

Tratar de memória e literatura não é falar apenas de um exercício de rememoração do passado ligado ao presente, mas é tratar, também, de um exercício de autoconhecimento daquele que escreve, da constituição de si mesmo enquanto ser vivente, ativo e presente numa sociedade cada vez mais preocupada com a autopreservação de si mesmo e a preservação do passado. A preservação, a pulsão pelo permanecer é uma estratégia que procura garantir a sobrevivência da memória e das identidades.

O tema da memória a que me refiro tem relação com a literatura e os gêneros relacionados às escritas sobre si (memórias, autoficção, autobiografia, biografias, diários, blogues etc.) – os quais tratam da ligação extremamente forte entre o Eu e o “outro”, uma vez que a memória também se constitui em função do “outro”.

A ideia da Rede, por exemplo, do ciberespaço como um enorme e imensurável banco de dados que está disponível para que qualquer sujeito possa acessar e conectar-se com diferentes Eus, mais uma vez, faz da memória a ligação entre os processos de comunicação de hoje, não apenas na literatura. Além disso, “a memória é, definitivamente,

condição necessária para que se possa dar a identidade que nos define” (MALDONADO ALEMÁN, 2011, p. 174, tradução minha)⁸⁰.

O ciberespaço tem viabilizado outras formas de relação entre as pessoas, reforçando o acesso a um fluxo diverso de muitas informações. É neste espaço que se dá a interação entre as pessoas de várias partes do mundo, mantendo o fluxo sempre constante de informações.

Assim, as formas como os indivíduos têm lidado com o contágio da tecnologia em seu cotidiano favorecem a preservação da memória como nunca se viu antes, assim como ela afeta outras áreas de nosso cotidiano, e avança sem parar, ou seja, “instaura-se a preocupação com o registro e a conservação da memória, em meio virtual, de todo esse aparato informacional depositado no ciberespaço” (LAZZARIN et al., 2015, p. 24). Logo:

presume-se que os aspectos que permitem aos seres humanos se tornarem livres para dispor de suas próprias memórias e cultura no ciberespaço, bem como para se beneficiarem do conhecimento e das aptidões de outros, envolvem algum tipo de sistema de armazenamento para transmitir, conservar e armazenar a memória através dos tempos. (LAZZARIN et al., 2015, p. 24)

Andreas Huyssen pontua que há certa obsessão pela memória e que tal obsessão expressaria uma volta temporal, como um sinal de contestação à era desenfreada da informação:

[...] a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações, de resistir à dissolução do tempo na sincronicidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação, da informação rápida e das redes de TV a cabo, de firmar algum “espaço-âncora” num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não

⁸⁰ “la memoria es, en definitiva, condición necesaria para que pueda darse la identidad que nos define”

sincronicidade e sobrecarga de informações (HUYSEN, 1996, p. 18).

Huyssen utiliza o termo “musealização” para definir o que ele entende por ser um movimento caótico, sem fundamento e sem objetivos políticos ou históricos, que define o interesse em preservar o impulso mnemônico, memorialístico. O museu, por exemplo, perdeu sua aura tradicionalista e historicista e invadiu outros espaços de nosso cotidiano.

Para Huyssen, a visão que tínhamos do museu, aos poucos, foi sendo alterada, mesmo antes da invasão tecnológica em nosso cotidiano. O museu se desloca para além de suas paredes e salas, tornando-se um espaço longe da famosa “alta cultura” para se tornar a “moda da vez”, da cultura do entretenimento, sem, claro, perder sua função de preservação de um passado histórico e cultural:

Sempre digo que há uma espécie de “máquina da memória” operando na indústria cultural. Há toda uma série de “modas retrô” na música, no vestuário, na arquitetura etc. E hoje a internet faz com que a cultura do passado esteja disponível numa escala sem precedentes. A questão é: isso produz só memória ou também amnésia? O cineasta alemão Alexander Kluge já falou em um “ataque do presente contra o resto do tempo”. Quando tudo se torna presente, corremos o risco de deixar de lado o passado e o futuro. (FREITAS, 2014)

As incorporações da tecnologia em nosso cotidiano têm alterado a forma como lidamos com a memória, como se o aspecto social da lembrança estivesse sendo substituído por novas ferramentas digitais. A internet é um ambiente repleto de informações, muito fluído e efêmero ao mesmo tempo:

Contudo, apesar dessa cadeia de reações sequenciais à aceleração da vida e das tecnologias, há um fascínio pela memória e pelo passado, um processo que em vez de

destrutivo e superficial, talvez se direcione para uma tentativa de reduzir a velocidade da vida pós-moderna ao possibilitar um certo equilíbrio da amnésia gerada pelo lucro imediato e a política de curto prazo. O que nos faz pensar que para o autor a amnésia não seria assim tão trágica, visto ser possível enxergar que a mesma traria uma tentativa de redução da aceleração da vida pós-moderna. (CABRAL, 2010, p. 75)

Na atual sociedade, as ferramentas digitais desempenham um papel fundamental numa sociedade que busca documentar e registrar tudo que seja possível. A necessidade dos indivíduos da contemporaneidade pelo “armazenar”, e pelo aparecer, talvez seja uma das explicações sobre o sucesso das redes sociais, por exemplo, pois são espaços nos quais se publica sobre muitos temas e onde os sujeitos procuram se autopreservar.

Os espaços voltados à constituição de uma autoimagem percorrem dois caminhos: de um lado, a exibição de um tempo presente no qual informações vão sendo armazenadas e publicizadas; de outro, a possibilidade de acesso às lembranças (fotos, vídeos, textos etc.) que estarão ali disponíveis para que ele mesmo ou outros usuários possam acessar, num movimento de rememoração do passado. As lembranças, que antes estavam restritas às páginas dos diários, por exemplo, hoje se acumulam nos espaços virtuais e, mais tarde, poderão representar uma forma de acesso a uma identidade ali revelada.

Há um movimento que preza pela nostalgia do ontem, tanto que a moda *retrô* nunca esteve tão em alta, e a mídia tem explorado isso. As escritas autorreferenciais podem ser tomadas, nesse sentido, também como um exemplo de valorização do passado e retomada de identidades, o que justificaria o sucesso das biografias, autobiografias e gêneros ligados às narrativas de si que observamos atualmente.

Huyssen (1996) aponta que o processo de preservação da memória, mediado pelas mídias sociais, por exemplo, poderia permitir que ela ficasse disponível e visível para todos nós, de qualquer lugar. As publicações de imagens, fotos, vídeos, textos na Rede nos levam ao círculo vicioso de produção e consumo da memória que revisita o passado, sem nos esquecermos de que não há memória sem esquecimento.

Ser esquecido rapidamente é fácil em função da natureza efêmera do ciberespaço e da imensa quantidade de informações ali encontradas: o presente logo se tornará passado enquanto se procura manter o passado preservado ali, na Rede, para que se possa ser lembrado. Contudo, como aponta Santos (2009, p. 32), “o fato é que, mesmo nesta nossa época de memórias eletrônicas e digitais de avassaladora capacidade, o jogo ainda se dá entre guardar e perder, entre lembrar e esquecer”.

Na cultura das mídias e das redes sociais, há o medo do esquecimento e a saída encontrada para que isso não aconteça é fazer-se visível o tempo todo. Essa ideia vem ao encontro das estratégias de espetacularização do Eu presentes na cultura do século XXI e está relacionado à cultura da memória.

Valorizar a memória é também valorizar o passado e, nessa lógica, o medo do esquecimento leva ao desejo do ser lembrado, do ser notado. E pensando na espetacularização dos escritores atuais, o ciberespaço “garante” a eles sua permanência etérea e sua continuidade, seja ela através dos paratextos eternizados na Rede, ou mesmo através desse discurso autorreferencial, da autobiografia e da autoficção:

Para que a reconstrução do passado seja possível é preciso que a memória intervenha, que enquanto agente ativo do relato autobiográfico introduzirá as deformações e modificações que estão implícitas em seu mecanismo operativo, gravando (ou recuperando) somente uma parte de todos os acontecimentos conhecidos, esquecendo outros e misturando o que conhece com o que imagina. Se a isso somamos que a memória, às vezes, retém feitos insignificantes ou atua arbitrariamente ao fixar uma lembrança que se converte em motivo obsessivo de retrospectção, nos daremos conta do importantíssimo papel estruturante que esta capacidade intelectual joga na reconstrução do eu e na atualização do passado.

(PUERTAS MOYA, 2003, p. 54, tradução minha)⁸¹

Para Hyussen (1996), portanto, a memória e a lembrança seriam a válvula de escape para uma realidade onde o presente se desgasta pela acelerada vida cotidiana e se converte em matéria da memória, da preservação, no “contrafluxo” da velocidade. No processo de rememoração, as experiências são fruto de um passado preservado pela memória e constituem a identidade dos indivíduos baseada nessas experiências.

Ao relacionarmos a memória com o discurso narrativo temos de considerar que a memória é repleta de lacunas e falhas preenchidas pelo próprio indivíduo no processo de rememoração.

As narrativas em primeira pessoa prezam pela evidência de imagens, fatos e identidades de sujeitos envolvidos e imersos nas teias memorialísticas. A linguagem permite ao escritor preencher as lacunas da memória e são os artifícios proporcionados pela linguagem que tornam possível a rememoração do passado retomado na escrita.

Huysen pontua a retomada da memória e da lembrança como uma maneira de desacelerar a velocidade de nossos tempos, o que acredito estar relacionado com a exacerbação também da intimidade dos sujeitos exposta nas mídias, o que não quer dizer que isso seja específico de nossa época.

Do ponto de vista do atual contexto, parece haver uma busca pela aparição do Eu e algumas estratégias narrativas, a exemplo das autoficções, delineiam a espetacularização dos sujeitos, dentro e fora do texto, a exemplo dos paratextos com os quais o leitor *voyeur* pode ter contato.

A memória vai operar no sentido em que também faz parte do processo de constituição de uma identidade. As retomadas do Eu como

⁸¹ Para que la reconstrucción del pasado sea posible ha de intervenir la memoria, que en tanto agente activo del relato autobiográfico introducirá las deformaciones y modificaciones que están implícitas en su mecanismo operativo, grabando (o recuperando) sólo una parte de todos los sucesos conocidos, olvidando otros y mezclando lo que conoce con lo que imagina. Si a ello sumamos que la memoria a veces retiene hechos insignificantes o actúa arbitrariamente al fijar un recuerdo que se convierte en motivo obsesivo de retrospectión, nos daremos cuenta del importantísimo papel estructurante que esta capacidad intelectual juega en la reconstrucción del yo y en la actualización del pasado

matéria de ficção, como elemento autorreferencial, fazem da memória um mecanismo de resignificação do Eu presente nas narrativas sobre si, na escrita memorialística.

Veremos agora como a memória pode operar na narrativa, reafirmando ou consolidando identidades do Eu que se exhibe e que pode apresentar distintas versões do passado, uma vez que a memória é falha e pode ser reatualizada no processo de escrita. Lembrança e esquecimento estarão sempre interconectados justamente porque se reúnem na memória.

4.1 Memória, passado e esquecimento

Memória e esquecimento caminham juntos e são as lembranças que preservam as experiências de vida. E em se tratando da literatura, e sem querer minimizar a complexidade dessas questões, a retomada do passado se dá por meio do texto literário, no diálogo da lembrança com o discurso, como aponta Dalva Lobo (2012, p. 116):

Lidar com a memória implica lidar com o esquecimento, sua contrapartida ou *continuum*, e, entre ambos – memória e esquecimento – se situam os fragmentos decorrentes da seleção feita pela memória e que se dilata nesse sem lugar entre memória e esquecimento como lembrança. Esta, ao trazer os dados do acervo memorial, aos quais atualiza, daí ser então a lembrança, essencialmente individual, pois mesmo que várias pessoas se lembrem de um evento, cada uma vai trazê-lo de acordo com sua percepção. [...] Memória, lembrança e o esquecimento estão dinamicamente conectados, sendo a lembrança e o esquecimento decorrentes da memória da qual emergem e para a qual retornam num ciclo que permite expandir o que chamamos de experiência e esse *continuum* tem a ver com a elasticidade dessa conexão não hierárquica e constantemente resignificada

por novas experiências. (LOBO, 2012, p. 116)

A espetacularização do Eu é reflexo de uma necessidade pela autopreservação de uma imagem de si mesmo, ou seja, o escritor precisa ser lembrado, precisa permanecer para que não se perca nas malhas do tempo ou do ciberespaço. As narrativas autorreferenciais são narrativas de memória, são construções discursivas que evocam, como apontou Lobo, experiências esquecidas. Tais experiências são as que importam ao escritor para construir sua imagem e sua identidade.

No tocante à espetacularização do escritor de hoje, não podemos perder de vista sua relação com a memória uma vez que a autoexibição revela a necessidade do permanecer, do durar, do exhibir-se para si e para o outro, numa busca por autopreservação de uma imagem identitária de si mesmo, reflexo de uma “sociedade excitada”, segundo TÜRCKE (2010).

A relação entre a memória e o processo de autoexibição e autopreservação de uma imagem autoral, em suma, se dá por meio de uma retomada do passado, está na exploração das lembranças esquecidas que, agora, serão rememoradas na narrativa autorreferencial. As escritas sobre si instigam um leitor interessado cada vez mais pelas origens do Eu que escreve sobre si mesmo e que está por trás do discurso. Ao leitor de hoje pesam ainda as interferências dos paratextos, elementos que serão essenciais na constituição da *persona* do escritor e de sua imagem.

A noção do *continuum* entre memória e esquecimento recai sobre a ideia do fragmento da memória, uma vez que esta é constituída por vários “pedaços”: as lembranças. Elas são *flashes*, pedaços que o ato do rememorar completa por meio de contínuos movimentos verbais e não verbais, ou seja, a lembrança cognitiva se estende até nosso corpo e materializa-se por meio da escrita ou mesmo pelas “sensações corpóreas”, como aponta Lobo:

[...] a lembrança se estende ao corpo através dos suores, angústias, silêncios e outros elementos que antes estavam na virtualidade da memória. Graças à lembrança, podem ser reconfigurados entrelaçando passado, presente imediato e devir. Algo que escapa ao sentido cronológico de tempo e dilui a

distância entre o sujeito e a experiência, pois cada sensação é uma experiência única e seu espaço é o do aqui e agora da presentidade. (2012, p. 120)

A seleção da memória que conserva e preserva os indivíduos por meio das “imagens-lembranças” é uma “estrutura antropológica da condição histórica” (RICOEUR, 2010, p. 511), mas também é uma característica de cada um de nós. A recuperação do passado é indispensável e inevitável para a autorrepresentação.

A memória é a capacidade de reter, transmitir, (re)lembrar fatos e experiências de um passado para si mesmo ou para o outro por meio de suportes vários, orais ou escritos, por exemplo. Ela pode ser individual, referente a um Eu próprio, com suas particularidades e vivências, mas também pode ser coletiva porque o Eu está inserido em um grupo social.

Tais aspectos sobre a memória foram apresentados por Maurice Halbwachs (2006) em seus estudos. Neles, a memória vai além do individual uma vez que nossas memórias não são apenas nossas. Na verdade, elas são construções sociais cujas lembranças serão determinadas pelos grupos sociais, ou seja, a memória é também coletiva.

Assim, a memória coletiva está relacionada com aspectos gerais provenientes de um grupo social e relevantes a ele, como a memória histórica, por exemplo, ou memórias de um grupo de pessoas que são passadas de geração em geração. Ela também pode estar associada a objetos culturais preservados (materiais e imateriais) a exemplo de monumentos, bibliotecas, arquivos, obras de arte, acervos históricos e uma série de outros objetos que materializam o passado coletivo.

Para Halbwachs (2006, p. 71), as memórias individuais e coletivas estão intimamente ligadas às lembranças:

Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de

seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância. Por outro lado, a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas – evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também a invadem, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

As lembranças, por sua vez, são arquitetadas mediante um filtro que exclui certos eventos de nossas experiências de vida: as lacunas da memória. As lacunas não desestabilizam a ideia consciente de que a memória constitui parte da identidade dos indivíduos. O acúmulo de experiências ali armazenadas se acessa desde o presente. As experiências vividas e a noção de tempo estão intimamente ligadas e são percebidas no ato de rememoração, no acesso às lembranças.

Há um movimento cognitivo do passado que se estende ao presente (ou vice-versa), processo que Henry Bergson (2010) vai denominar “duração interior”. Tal processo é complexo, portanto, vamos pensá-lo aqui como sendo um movimento de acesso à memória e, conseqüentemente, às lembranças. É o mesmo processo de organização das informações “armazenadas” na memória que permite caracterizar o ato de narrar como tendo uma função objetiva de trazer as lembranças à tona ao mesmo tempo que carrega consigo uma função social:

Se entendermos esse processo de duração interior, de acordo com o que nos revela Bergson, como sendo um exercício de memória estendido até o presente, podemos pressupor que o mesmo processo também possua a capacidade de organizar os vestígios dessa memória a cada releitura que dela se fizer. Tal organização das lembranças nos permite afirmar que o ato de narrar, além de comportar uma função objetiva, caracteriza-se por abarcar uma “função social” (LE GOFF, 2003, p. 421). Entendemos que tal

função ocorreria em razão de a comunicação ser essencialmente a transmissão de um acontecimento a outrem. Como destaca Maurice Blanchot, “as lembranças são necessárias para serem esquecidas” (1987, p. 83). Para que, durante esse período de esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, uma palavra ou uma lembrança nasçam. (TAUFER, 2008, p. 3)

As memórias narradas teriam a preocupação em transmitir ao outro as experiências desveladas e potencializadas pela escrita em um processo de preservação de uma imagem sobre si mesmo ou um exercício de autorreconhecimento por meio das lembranças.

Os processos de escrita sobre o Eu, presentes nas memórias, nas autoficções e em outros gêneros relacionados aos gêneros autorreferenciais podem estar relacionados a vários fatores que mobilizam os escritores, carregando com eles a estratégia de revelarem seus Eus que serão “descobertos” pelo leitor. E as lacunas da memória serão preenchidas também no ato da escrita.

Para Arfuch (2010, p. 112), “enquanto dimensão configurativa de toda experiência, a narrativa, que ‘outorga forma ao que é informe’, adquire relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura”. A memória “informe” ganha uma dimensão mais palpável no tempo do relato e seus fragmentos são organizados também no ato da leitura.

A memória, então, é fundamental na constituição da identidade dos indivíduos, na imagem que se tem sobre si mesmo. Em *Matéria e memória*, publicado pela primeira vez em 1896, Henri Bergson faz importantes reflexões sobre a relação da memória com as imagens e, ainda que ele esteja focando mais sobre a imagem audiovisual, eu a trago aqui pensando na construção da imagem sobre si mesmo.

Bergson afirma: “chamo matéria ao conjunto de imagens, e percepção da matéria a essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 2010, p. 40, tradução minha)⁸². Ele está pensando também na memória como agente no processo de criação das subjetividades dos indivíduos

⁸² "llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo"

relacionada com a sua identidade e, logo, com a maneira pela qual esse indivíduo se percebe no mundo e se expressa nele.

O corpo como imagem é um dos fatores da subjetividade e da relação que temos com o mundo empírico. Considerar o corpo relacionado com a matéria, com as imagens sobre as quais Bergson fala, é considerar também que as imagens que nos cercam estão conectadas com a memória que se constitui também por outras imagens. O acesso às imagens é que rege todo o processo de memória, o que ele vai denominar “imagens-lembranças”.

Na recuperação das imagens se estreita o contágio entre o passado e o presente, e as fronteiras do tempo se diluem. As “imagens-lembranças” fazem parte de um processo cognitivo, “sínico”, cujo movimento resgata aos pedaços as imagens do passado que foram armazenadas como memória e que são expressas por meio da linguagem. Há, de fato, uma necessidade de remontar ações passadas e percepções do mundo que nos rodeia, um mundo esquecido.

Nesse sentido, Paul Ricoeur relaciona a noção de imagem com a lembrança e vai relacioná-la com a imaginação:

Ora, se a lembrança é uma imagem nesse sentido, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima, desse ponto de vista, da percepção. Em outra linguagem, que eu adoto, falaremos do tendo-sido do passado lembrado, último referente da lembrança em ato. Passará, então, para o primeiro plano, do ponto de vista fenomenológico, a divisão entre o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro). Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado. (RICOEUR, 2010, p. 64)

Ricoeur tornou-se uma referência nos estudos da memória e, embora ele tenha uma abordagem mais histórica sobre o tema, não deixa de ser importante trazê-lo aqui para que se entenda melhor a relação da lembrança com o esquecimento.

O pensador francês recorre a algumas ideias de Bergson, de Halbswachs e de Freud em suas argumentações, como em *A memória, a história, o esquecimento* (2000). Nesse estudo, a memória é tomada

como uma força da história, como uma “apologia da memória como matriz da história, na medida em que ela continua sendo a guardiã da problemática da relação representativa do presente com o passado” (RICOEUR, 2010, p. 100).

Quero focar no esquecimento, no silêncio que evocará a palavra, porque ele tem relação direta com a lembrança e com a memória no que se refere ao ato de narrar e a sua função social, como Ricoeur tratou em *Tempo e narrativa*⁸³. O passado é a presença ausente representado e resgatado pela memória, e o esquecimento seria um desafio à veracidade ou confiabilidade da memória porque ela representa um passado fiel, vivido e experienciado. Mas a memória também é falha, não há como negar.

A relação da memória com as narrativas sobre o Eu, presente dentro e fora da Rede, como tenho reiterado, revela a preocupação que se tem com o não esquecimento, com o permanecer presente e em evidência, com o “ser percebido”..

Sobre a efemeridade dos meios digitais há de se considerar que o ciberespaço pode dar a falsa sensação de uma eternidade da memória e das lembranças pelo seu pretenso caráter de infinitude, quando, na verdade, a sua natureza efêmera faz cair por terra toda ideia de autopreservação *ad infinitum*.

Reside aí o paradoxo da memória e do esquecimento quando pensamos nos ambientes digitais, assim como também é um paradoxo a própria relação entre memória e esquecimento: “a imbricação do esquecimento com a memória explica o silêncio das neurociências em relação à experiência tão inquietante e ambivalente do esquecimento comum” (RICOEUR, 2010, p. 435).

É interessante observar que Ricoeur fala sobre o esquecimento também como um “apagamento dos rastros”:

Admito que, a título originário, o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância, cujo princípio buscamos em vão no plano dos rastros corticais; nesse sentido, essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico:

⁸³ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Os três volumes são assim identificados: I — A intriga e a narrativa histórica; II — A configuração do tempo na narrativa de ficção; e III — O tempo narrado.

seriam o depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo “permanecer”, sinônimo de “durar”. (RICOEUR, 2010, p. 436)

A ideia do apagamento dos rastros também está associada aos meios digitais no sentido em que, numa época em que muito se publica e muito se expõe, na Rede, é difícil apagar rastros de um Eu imerso no mundo mediático porque muito se publica, se duplica, se republica, assim como também se altera e se degrada. A proliferação de informações também constitui um possível apagamento de rastros, como a camuflagem numa floresta. Algumas de nossas ações cotidianas estão diretamente ligadas a tal ambiente, seja por perfis sociais, seja por meio de contas de imeio, por exemplo, o que torna mais difícil ainda as tentativas de apagamento dos rastros.

Um dos sintomas, facilmente detectável, do esquecimento na internet é o caso dos programas antigos que não são mais executáveis ou das páginas não mais disponíveis. Na internet, o esquecimento é mais do que uma possibilidade: ele é uma certeza⁸⁴.

Tzvetan Todorov em *Los abusos de la memoria* (2000) também vai tratar da memória e de sua relação com o esquecimento. Todorov atenta para que os abusos da memória estão relacionados aos povos no geral, às comunidades e às representações que se faz de si com relação a outrem:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para

⁸⁴ Há discussões interessantes sobre esse tema da impossibilidade do esquecimento na internet porque ali estão presentes traços e rastros que a própria rede armazena, ainda que anonimamente, e que gera questões jurídicas sobre direitos dos usuários. Uma vez inseridos nesses meios, os usuários podem estar vulneráveis a uma total e indiscriminada exibição de sua intimidade. Tais questões envolvem gigantes do setor como *Google*, *Yahoo*, *YouTube* e, atualmente, cada vez mais se discute políticas reguladoras das práticas dos usuários de ferramentas digitais e redes sociais, um território ainda anárquico. Ver: CANO, Lorena. **El derecho al olvido y a la intimidad en Internet**. Madrid: Los libros de la Catarata, 2014.; SCOTT, Mark. “Países europeus devem divergir sobre 'direito ao esquecimento' na internet”. **Folha de São Paulo**, 15/05/2014. Disponível em: <<http://goo.gl/z8Ks2T>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

contrastar la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria, es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de *Funes el memorioso*) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar "memoria" a la capacidad que tienen los ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección. (TODOROV, 2000, p. 3)

A memória é o ponto de referência para a revitalização de si ou mesmo para um processo de rememoração do passado, das “imagens-lembranças” retomadas por meio da narrativa. Nesse viés, os gêneros autorreferenciais como a autoficção, a autobiografia, as memórias são considerados não apenas atrelados a um recurso discursivo ou técnico, mas também são fundamento essencial para a criação literária e, claro, para as narrativas sobre o Eu.

Nesse sentido, um dos caminhos para tratar da literatura brasileira contemporânea é atentar para as escritas sobre o Eu, tanto na ficção quanto na não ficção. Elas têm ganhado força no cenário atual, ou seja, falar sobre si e a espetacularização do sujeito configura uma tendência. Para Klinger (2012, p. 18), “o avanço da cultura mediática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico”.

As narrativas sobre o Eu são espaços de autorrepresentação e autoexposição de uma imagem ou *persona* que está no limiar entre factual e ficcional, entre a imaginação e a memória: “a imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que

constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (RICOEUR, 2010, p. 26).

4.2 A memória, a autobiografia e outros caminhos

As reflexões sobre a memória, o esquecimento, as lembranças têm relação direta com a ideia dos rastros deixados pelos indivíduos na sua constituição individual e eles podem estar ligados diretamente ao exercício autorreferencial sobre o qual recaem as escritas sobre o Eu.

Interessante retomar, ainda que brevemente, a noção do rastro atrelado ao esquecimento justamente porque ele está diretamente ligado à memória e à escrita. Para Jeanne-Marie Gagnebin:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão freqüentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

A fragilidade da memória reside nessa relação que tem com o esquecimento e com as lembranças que, de uma forma ou de outra, são escolhas que culminarão na amplitude das imagens-lembranças potencializada pela linguagem. O discurso sobre o Eu que remonta ao passado é uma estratégia contra o esquecimento, sobretudo se pensarmos nas narrativas memorialísticas como uma luta “contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

E, com relação a tal linguagem, estou me referindo ao ato narrativo que também passa por um processo de rememoração e escolhas evocadas pela memória, como um exercício de pensamento que o escritor (ou indivíduo) desempenha no seu tempo presente e que retoma lembranças de um tempo passado, revivendo lugares, sensações e imagens.

Na supressão dos fatos arquivados na memória é que a lembrança se torna possível no presente, ou seja, há um deslocamento

do passado, ou de parte dele. As experiências são as que irão se interconectar na escrita memorialística, ou seja, “a tentativa de estabelecer as possíveis relações entre o vivido e o narrado nos permite afirmar que esse escritor, numa idade avançada, arroga para si o ofício de arquivista, retirando dos acontecimentos anteriores o conteúdo para a feitura do texto” (TAUFER, 2008, p. 5). Portanto, a memória é peça-chave para compreendermos de onde partem escritores que se dedicam às escritas de si.

A memória seria um impulso para a busca da construção de uma identidade autoral ou identidade própria haja vista que a narrativa de memória, por exemplo, evoca as “imagens-lembranças” sobre as quais Ecléa Bosi menciona em *Memória e sociedade*:

[...] a lembrança pura, quando se atualiza na *imagem-lembrança*, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. A memória-hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente. (BOSI, 1994, p. 49, grifos da autora)

O trabalho de Ecléa Bosi, publicado em 1979, é interessante, sobretudo porque a pesquisadora recorre a Bergson e a Halbwachs, num livro provocador que reflete sobre a memória. As reflexões ali se baseiam em entrevistas realizadas com oito pessoas idosas (daí o subtítulo “lembranças de velhos”), com mais de setenta anos e que viveram a infância na cidade de São Paulo. O foco está na memória social de tais sujeitos que participaram, de uma forma ou de outra, da história da cidade, cuja memória é tida como “um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39).

Em uma dimensão historiográfica, mas também singular, sobre a função social da memória, Bosi estabelece alguns pontos a partir de Bergson, por exemplo, para o qual a memória é também uma espécie de luta para fazer vir à tona aquilo que está ocultado pelo inconsciente, e que de fato é rememorado no embate entre o lembrar e o esquecer. De outro lado, a partir de Halbwachs e sua visão social sobre a memória, Bosi reitera que, mais do que reviver o passado tal qual pelas lembranças, o passado tem sua função social porque é reconstituído também nessa relação do Eu com o “outro”.

Se a memória conserva o passado ao mesmo tempo em que permite reconstituí-lo por meio da narrativa, por exemplo, é esse movimento de rememoração do vivido que rege a escrita memorialística. Para Taufer (2008) e para Bosi (1994), a experiência vai tornar-se condição essencial da escrita sobre si por meio das memórias, da escrita sobre si como resistente ao tempo, uma forma encontrada pelo escritor para constituir-se enquanto sujeito, como acontece em *A menina do sobrado*, de 1979, de Cyro dos Anjos.

A narrativa de Cyro dos Anjos e *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2012), de Cristovão Tezza, estão presentes no *corpus* deste trabalho e nos permitem perceber que o processo de espetacularização do escritor não é um processo exclusivo da contemporaneidade. Ele foi se modificando ao longo do tempo.

A narrativa de Cyro dos Anjos apresenta-se como memórias ficcionalizadas de um intelectual, professor e escritor, cujas informações ali presentes reforçam e revelam a construção de uma imagem sobre a formação de si mesmo. A segunda, de Tezza, apresenta-se como uma autobiografia literária, presente no subtítulo, também de um intelectual, professor e escritor preocupado em fazer uma autoanálise sobre seu ofício, com uma linguagem mais acessível.

Distanciadas cronologicamente e inseridas em contextos de produção distintos e com linguagens distintas, ambos os autores, Cyro dos Anjos e Cristovão Tezza, manifestam suas preocupações com os rastros da memória numa busca pela autoafirmação de suas identidades, mas também por uma autoexibição de seus Eus pela linguagem. Ambos os discursos estão diretamente relacionados com o exercício da rememoração do passado que permite uma autoanálise do escritor por “ele mesmo”.

Ambas as narrativas permitem observar construções identitárias por meio de técnicas diferentes: Cyro dos Anjos muito mais rebuscado em sua linguagem, menos próximo do leitor e mais detalhista; Tezza é mais direto, mais coloquial, mais confessional, mais próximo de seu

leitor e faz uso de um discurso que carrega consigo a tendência sobre falar de si como escritor e como intelectual. São propostas literárias distintas, são estratégias distintas do que tenho chamado de espetacularização.

Sigo, então, com as reflexões sobre as memórias de Cyro dos Anjos para que possamos entender melhor seus aspectos relacionados a tal constituição de uma imagem autoral.

4.3 Literatura e memória em Cyro dos Anjos

Os pressupostos teóricos sobre os quais tenho tratado aqui são essenciais para que eu possa analisar a narrativa de *A menina do sobrado* (1979). Nela reside a rememoração do passado, mas também da imaginação, como apontou Ricoeur ao tratar dos rastros da memória. O que se percebe nas memórias de Cyro dos Anjos é a reconstituição de uma identidade autoral, que resgata, na narrativa, experiências do passado não como uma simples rememoração, mas também como uma retomada do passado no presente:

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição [...] (BOSI, 1994, p. 55).

O passado não pode ser totalmente recuperado porque ele é fragmentado, deixando apenas rastros para serem resgatados. Por isso, o exercício literário das memórias e das autobiografias carrega consigo a “desmobilidade” dos acontecimentos do passado atualizados no presente por meio do ato narrativo, no acesso a esse “arquivo”. O narrador-personagem de Cyro dos Anjos faz menção a tal arquivo:

Permanecíamos até mais tarde junto ao bando. A esse tempo, Maria da Glória era a minha grande paixão. Eu teria oito ou dez anos; ela, dezenove ou vinte. De sua

fisionomia, pouco me resta nos arquivos da memória: um branco leitoso, de creme Simon, em que se incrustavam grandes e negros olhos à Segundo Reinado, assaz encontros em retratos de fins de século. (ANJOS, 1994, p. 14)

Mesmo cientes de que, entre os fragmentos da memória, no seu todo, há partes preenchidas pela invenção, pela ficção, as narrativas de si podem ter sua validade dos fatos ameaçada, por assim dizer, porque o leitor pode perguntar-se até que ponto realidade e ficção se interpõem lado a lado na trama. Pode haver uma busca pelo limite entre os fragmentos da memória de quem fala e a real experiência dos fatos narrados como de fato aconteceram, e essa via de mão dupla entre o narrador-autor e o leitor ecoa no pacto autobiográfico de Lejeune (2008), no qual o leitor assume a autenticidade da narrativa expressa pelo autor que fala no texto.

O desejo de retratar a própria vida não é algo inédito e, certamente, é uma prática que sempre estará presente na arte e fora dela, o que atrai um número significativo de escritores a escreverem sobre suas experiências de vida ao mesmo tempo que procuram construir uma imagem sobre si mesmos. É por meio da imagem que os escritores poderão ser lembrados, reconstruindo suas histórias com a possibilidade de nos dizer aquilo que elegem como importante para exaltar ou omitir fatos, característica que também está associada ao esquecimento e à lembrança, aos rastros recontados pela tessitura do texto, da imagem, da palavra.

Nos escritos autorreferenciais, há a necessidade de se mostrar para o outro, para o leitor, o que faz da escrita de memórias ou autobiográfica muito mais que um exercício da vaidade narcisística, mas que revela uma intencionalidade por se manter presente.

Outras narrativas ligadas à memória, a exemplo de *A menina do sobrado*, também estarão presentes no próximo capítulo: *O filho eterno* (2007) e *O espírito da prosa* (2012), de Cristovão Tezza, e *Cidade livre* (2010), de João Almino. Com linguagens distintas, tais narrativas exaltam Eus inventados, Eus verdadeiros e provocam jogos com o leitor.

4.4 *A menina do sobrado*: exercícios de memórias

A menina do sobrado é um exemplo de narrativa de memória a partir da qual seria possível pensar nas estratégias empregadas pelo

escritor na exibição de seu Eu, mesmo que isso não acarrete uma espetacularização explícita da *persona* do escritor Cyro dos Anjos.

O *show* do Eu é muito mais evidente hoje do que no passado, mas lá também reside uma necessidade em falar sobre si, ainda que seja para si mesmo e não em função de outro Eu-leitor, *voyeur*, desvelando um escritor que se expõe no mercado exibicionista e *voyeurístico*.

Na narrativa de Cyro dos Anjos, na construção de uma rememoração do passado, há experiências e há uma retomada do próprio tempo. A memória é do velho, não do jovem, como diria Ecléa Bosi, ou seja, “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (BOSI, 1994, p. 60).

Em *A menina do sobrado*, narrada em primeira pessoa, o narrador-personagem vai desvelando sua intimidade num discurso autorreflexivo e analítico sobre seu o Eu e sua vida. Há um narrador preocupado e consciente sobre a dinâmica e complexa movimentação da memória, uma marca da escrita memorialística ou da literatura ficcional. De fato, esse tipo de discurso envolve e aproxima o leitor do texto porque fala para um “outro” com quem se estabelecerá mais do que um pacto autobiográfico, mas também um pacto com função de testemunho.

Assim, o Eu se coloca diante do leitor tecendo sua vida a partir da memória, da reflexão, da rememoração, da pesquisa, uma retomada e uma reinterpretação da própria vida e também do narrador-personagem que se reconstrói ao rememorar:

A memória é manhosa, tenho de negacear. Primeiro, reproduzo o painel assim como vem à mente; depois, investigo pormenores, procuro restituir a pintura primitiva, removendo as finas pinceladas com que, sobre ela, o Tempo compôs outros quadros. Cenas fugazes, que antes haviam cintilado apenas – brinquedos no Largo de Cima, Ataulpa contando histórias, soneca na marquesa da sala de jantar – desdobram-se, então, em perspectivas mais amplas, e mundos, que pareciam sempre perdidos, vão, aos poucos, emergindo à superfície da lembrança. (ANJOS, 1994, p. 19)

É preciso considerar que narrativas de memórias são reestruturações do passado, de fatos, de pessoas sobre as quais recai uma narrativa subjetiva cujo traço marcante é a construção de uma identidade entre o Eu-autor, o Eu-narrador e o Eu-personagem e, categoricamente, diferencia uma obra “puramente” ficcional de uma não ficção, se é que isso seria possível. O discurso memorialístico sempre se revelará dúbio no sentido de sua real intenção e estará nesse hiato entre realidade e ficção.

A tensão entre presente e passado, que traz a marca das lembranças ficcionalizadas no texto literário, nas memórias, é marcada também pela nebulosidade da própria memória que evoca tais lembranças, como se lê neste excerto da narrativa de Cyro dos Anjos:

Protegidos pela bruma, os dias da infância e da adolescência não se rendem às primeiras investidas nossas, ou, antes, nunca se rendem: mostram-me de relance, numa luz cujo rasgo se desfaz, como as estrelas cadentes que riscavam o céu de Santana em noites de junho, quando, brigado com Risoleta ou com os companheiros, eu me estendia sobre a grama e ficava a contemplar o Caminho de São Tiago. Nos momentos extraordinários em que esses mundos remotos se deixavam entrever, eu os investigo até onde me guia o instantâneo lume. Quando me fogem, não desespero: vou deslocando a câmera, vou tomando vistas em diferentes posições. Assim, uma realidade poética exclusivamente minha, mais universal, seria, também, a de Loiola ou a de Espínola, se conosco palmilhassem ainda os caminhos da terra. (ANJOS, 1994, p. 44)

O narrador percebe-se envolvido com o que de fato poderá evocar de suas lembranças, sobretudo pelo uso de “bruma”, “relance”, “rasgo”, “instante lume”, “câmera”, em um claro processo das imagens-lembranças que vão tomando forma para, então, poderem ser “visualizadas” e percebidas no presente. No discurso, essas imagens se

presentificam ao mesmo tempo que o narrador assume que a memória é também falha, seletiva, fragmentada e até omissa.

As memórias de Cyro dos Anjos revelam a valorização do testemunho daquilo que ele viveu e experienciou, tomando a primeira pessoa para falar de si para si mesmo, numa autoanálise de seu próprio Eu e de sua vida. A narrativa dialoga com o mundo, com a cultura, com a preocupação de uma identidade que se constrói entre o Eu pessoal e o Eu social, muito parecido com o que realizou Proust em sua grandiosa narrativa *Em busca do tempo perdido*. Aqui se percebe uma preocupação em elaborar uma interioridade sobre si mesmo e sua formação enquanto indivíduo e também intelectual.

Cyro dos Anjos foi jornalista, cronista, professor, romancista, ensaísta e memorialista. Nasceu em Montes Claros, Minas Gerais, em 1906, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1994. cursou Direito em Belo Horizonte, na UFMG, e trabalhou em alguns jornais da capital mineira como *Diário da Tarde*, *Diário de Minas* e *Estado de Minas*. Também lecionou Literatura Portuguesa na UFMG, de 1940 a 1946. Foi ao Rio de Janeiro para trabalhar como jornalista e como funcionário público, em 1946. Pouco depois, lecionou Estudos Brasileiros, no México, e depois em Lisboa.

De volta ao Brasil, em 1955, continuou na carreira pública e foi professor em Brasília, onde coordenou o curso do Instituto de Letras. Em 1969 foi eleito para a Cadeira n. 24 da *Academia Brasileira de Letras*, na sucessão de Manuel Bandeira. Depois de se aposentar, em 1976, voltou ao Rio de Janeiro, onde continuou lecionando, agora na Universidade Federal do Rio de Janeiro⁸⁵.

A menina do sobrado está dividida em duas partes: a primeira foi publicada em 1963 com o título “Explorações do Tempo”, que depois se integrou à segunda parte, “Mocidade, amores” e compuseram *A menina do sobrado*, publicado em 1979. Aqui, é possível perceber a formação pessoal e intelectual de um escritor que transita entre temas biográficos e históricos, em primeira pessoa, numa orquestração memorialística⁸⁶ que já se pode observar em *O amanuense Belmiro*⁸⁷ e *Abdias*⁸⁸, por exemplo.

⁸⁵ Dados disponíveis em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=427&sid=250>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

⁸⁶ Escritos memorialísticos são diferentes de autobiografias. A autobiografia, como apontado por Lejeune (2014), trata de um texto em prosa, retrospectivo, no qual alguém fala de sua vida particular e sobre sua personalidade. Há um

Na primeira parte, o foco está na infância, na família, na cidade onde cresceu, Santana do Rio Verde; aos poucos, a narrativa vai dando lugar ao adolescente que surgirá na segunda parte, “Mocidade, amores”. O adolescente mudou-se para Belo Horizonte onde viveu numa pensão, começou a trabalhar no jornal, quando viu seu despertar literário, e foi onde teve seus primeiros amores. Aqui a narrativa transita entre reflexões sobre si mesmo e sobre o contexto social que o rodeava. Isso se lê ao final da primeira parte, quando ele se muda para a capital:

Por muito tempo, pela estrada afora, permaneceria, na minha retina, a manchinha branca engastada no regaço da serra do Viera. Por muito tempo? Para sempre! Bem mais tarde, nos meus giros pelo mundo, ante o esplendor da Rivieira italiana ou de uma pincelada de sol poente sobre o negro teto duma casa basca, e sentia o pensamento mergulhar dentro de mim, irresistivelmente puxado para o sertão agreste, para Santana do Rio Verde e suas pobres paisagens. (ANJOS, 1994, p. 224)

pacto autobiográfico que pressupõe uma identidade entre o nome do autor, o da capa, e o narrador. A instância que narra coincide com a voz do escritor. Esse pacto é firmado com o leitor. Escritos memorialísticos, a exemplo de *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, também podem ser narrativas retrospectivas, mas não reside ali o pacto autobiográfico como na autobiografia. *Memorial de Aires* também pode ser um exemplo de romance em que pesa uma escrita memorialística, mas não autobiográfica.

⁸⁷ Primeiro dos romances de Cyro dos Anjos, a obra possui uma estrutura de diário, dominada pelo fluxo de memória em termos de técnica narrativa. Narra a história de um funcionário público voltado para si mesmo, imerso em um mundo repleto de lembranças, inerte diante da falta de perspectivas, imobilizado pela indecisão entre o desejo e a melancolia e que se volta para as anotações de suas emoções e impressões, o que possibilita ao romance ter a forma de diário.

⁸⁸ Narrativa também em primeira pessoa, o romance tem um formato de diário, e a tessitura do texto constitui-se por fragmentos da memória de Abdias, um já velho professor de Língua Portuguesa de um colégio de Belo Horizonte. O narrador apresenta reflexões sobre sua vida pessoal e seus valores morais. Este foi o segundo romance do autor.

As memórias vão amalgamando-se na medida em que o narrador vai extraindo fatos, lugares, cores, datas, como num diário, ao mesmo tempo que se percebe o narrador em diálogo consigo mesmo e com seu leitor. O leitor se desloca pelo imaginário das lembranças do narrador, evocando, hora ou outra, eventos concatenados por outros, se aproximando do compromisso com realidade inerente à memória e à proposta literária presente em *A menina do sobrado*.

O narrador menciona imagens que transbordam de sua memória no processo de escrita e rememoração: “Ao recordar o advento dessa família, vejo que o salão de minha casa passou por duas fases...” (p. 46); “Imagens afluem, ainda, aos montes, todas ligadas à época do Curso Froebel: brinquedos no banco do jardim, ao pé da sempre-lustrosa...” (p. 47); “Dos tempos do Curso Froebel, lembra-me ainda que, ao regressar de uma viagem ao Rio, o Pai me trouxe o livro O Menino da Mata e seu Cão Piloto...” (p. 47); “Dos acontecidos entre 1913 e 1916, lembra-se, ainda, ter sido presenteado, por Seu Xanadu...” (p. 60); “Domingos Protestantes! As lembranças de novo se enlaçam”. (p. 61).

Fica evidente que Cyro dos Anjos busca concatenar os fragmentos de sua memória organizando seu mundo pessoal no interior e, depois, na capital mineira, ao mesmo tempo que menciona mãe, pai, tios, primos, amigos, empregada, livros que leu, a escola que frequentou, textos que escreveu, entre outros elementos que vão delineando sua formação também intelectual.

O exercício sobre o qual me debruço aqui, o da memória, do resgate dos rastros e de uma percepção, no presente, de como o passado é importante para a constituição de uma identidade pessoal e, talvez, até autoral, no caso de Cyro dos Anjos, revela uma consciência plena do narrador que nos fala.

Sua memória, como um quadro que se delineia conforme as imagens vão sendo organizadas e evocadas, novamente recai sobre o velho, sobre a maestria e a riqueza com que este lida com a memória:

O velho, de um lado, busca a confirmação do que se passou com seus coetâneos, em testemunhos escritos ou orais, investiga, pesquisa, confronta esse tesouro de que guardião. De outro lado, recupera o tempo que corre e aquelas coisas, que, quando as perdemos, nos fazem sentir diminuir e morrer” (BOSI, 1994, p. 83)

O narrador-personagem de Cyro dos Anjos tem consciência disso:

Contudo, o cotejo, distraidamente feito, muito me ajudou a alcançar as profundezas do meu ser, revelando-me, no campo fabulístico, a existência de um ciclo de Luísa Velha, que, precedendo o de Ataulpa, deve situar-se nos confins exploráveis da infância. Além, só a máquina de Wells me poderia transportar: a névoa se adensa, nada mais vejo, a não ser imagens sem data, como as do capítulo anterior, às quais acrescento, agora, a de um cavalo atarantado que apareceu dentro de casa, enquanto a família, reunida na sala de visitas, recebia amigos. [...] Retomo o fio do pensamento, para concluir que as narrativas da velha atingem, assim, as próprias fronteiras de minha memória, desvendando a derradeira camada, o último tempo ainda captável. (ANJOS, 1994, p. 26)

A metáfora da câmera, utilizada pelo narrador-personagem, nos remete à noção da memória fragmentada resgatada pelos movimentos das lembranças, dispersas em meio a uma bruma, uma névoa que está prestes a ser dissipada e, por isso, repleta de armadilhas, haja vista as ressalvas que o narrador faz o tempo todo sobre isso.

A mesma ideia da câmera remete à fotografia, à imagem-lembrança que a memória reconstitui por meio de um conjunto de outros signos que irão compor essa imagem. Exemplo disso está no que nos mostra o narrador, ainda menino, sobre os passeios, as andanças com o irmão, as noites à beira da fogueira e, também, dos momentos de leitura do pai de livros vindos do Rio de Janeiro ou “das páginas científicas, discursos de Rui no Senado, um ensaio, uma biografia” (ANJOS, 1994, p. 10).

Nota-se ainda a preocupação do autor com o que Ricoeur vai chamar de “espaço habitado”. Tal espaço se refere a uma preocupação com a família e tudo que a rodeia, desde a casa onde morava até as reuniões sociais das quais participou o narrador, assim como toda a

narrativa que está permeada pelas imagens sobre o espaço onde está inserido o narrador.

Para Ricoeur (2010, p. 157)., “as lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas”. A memória individual não deixa de ser coletiva porque o Eu que nos fala não está isolado e vive socialmente com outros Eus. A casa, a escola primária, a fazenda dos pais, o contato com a literatura desde cedo, por intermédio do pai ou do tio, a partida para a capital Belo Horizonte em meio a muitas dúvidas e medo, o progresso que chegava ao interior tudo isso transparece e é evocado pelo narrador.

O narrador⁸⁹ já jovem queria ganhar o mundo, queria ser um homem intelectual e não um homem da fazenda:

Como eu, Valdemar sentia-se atraído para os trabalhos de natureza intelectual, e deve ter-se assustado tremendamente com a perspectiva de ser tropeiro. [...] Não tendo emprego, nem podendo pensar em ir para a casa do Tio Desembargador, já sobrecarregada, eu via os caminhos se fecharem à minha frente. E vivia melancólico, grandemente melancólico, em meio àquela animação de cidade que ia receber o trem de ferro. (ANJOS, 1994, p. 220).

A noção apresentada por Ricoeur sobre o espaço habitado me faz pensar também na formação social do escritor e na conjuntura

⁸⁹ O narrador não tem nome, exceto, claro, o nome da capa – Cyro dos Anjos –, estratégia sobre a qual Lejeune comenta ao falar do nome próprio: “Ao buscar, pois, para distinguir a ficção da autobiografia, estabelecer a que remete o “eu” das narrativas em primeira pessoa, não há nenhuma necessidade de se chegar a um impossível extratexto: o próprio texto oferece em sua margem esse último termo, o nome próprio do autor, ao mesmo tempo textual e indubitavelmente referencial. Essa referência é indubitável por estar fundamentada em duas instituições sociais: o registro em cartório (convenção internalizada por todos desde a infância) e o contrato de edição. Não há, portanto, nenhuma razão para se duvidar da identidade.” (LEJEUNE, 2014, p. 42)

política e social na qual estava inserido. Isto é, as memórias do escritor vão além de sua memória individual e atingem a coletiva porque envolvem espaços comuns e fatos de natureza política, por exemplo, que afetaram sua percepção no momento.

O escritor, ao mesmo tempo que nos conta sua experiência, sua memória agrega também a memória coletiva ao seu discurso, ambas articuladas, a exemplo do capítulo 7, “No Devenir Mineiro” (p. 262), da segunda parte. Nesse capítulo, o narrador exprime sua preocupação com a situação política do país, a exemplo de quem viria a ser nomeado novo presidente, sobre o próprio contexto mineiro, sobre o bolchevismo ou “maximalismo” (p. 264). Há ainda menções às suas inquietações sobre a década de 1920 sobre a qual o narrador faz uma análise de dimensões político-sociais e até mesmo literárias, como a Semana de Arte Moderna, de 1922:

Ao passo que a indumentária, os veículos, a arquitetura, a música e os hábitos se modificavam, a revolta militar – estalada no Rio e mais tarde em São Paulo – prosseguia, Brasil adentro, em coluna volante que a História canonizou, mas, para a gente conservadora de então, não passava de uma récu de bandoleiros. Também o quebra-quebra literário, iniciado em 22, formara a sua coluna, para, em escaramuças intermitentes, destroçar parnasianos, neoparnasianos e simbolistas, atirados todos na vala comum do passadismo. (ANJOS, 1994, p. 266)

Meio aos registros e rememorações, imagens, sons, cores, debates e autorreflexões, o narrador-autor-personagem de *A menina do sobrado* reconstrói suas lembranças. Nela, ele resgata amores juvenis, fala sobre empregos esporádicos, sobre as dificuldades na tão almejada capital Belo Horizonte, sobre a vida como funcionário público que, por certo, culminou no seu “sucesso” como literato e como jornalista e escritor de crônicas para jornais locais. Isso tudo faz da narrativa uma espécie de território de fronteira entre a memória e a autobiografia, na qual o autor da capa está presente e identificado por meio de vestígios no texto e dos paratextos da obra.

Embora o nome próprio do narrador-personagem não apareça na narrativa, a identidade autor-narrador se dá implicitamente por elementos do texto com pistas sobre o nome de família ou mesmo parentes. Além disso, em uma de suas entrevistas, Cyro dos Anjos confirma que a narrativa provém de suas memórias⁹⁰.

Para fins de minha análise, como também ocorre com outras obras dessa natureza, os paratextos autorreferenciais são essenciais ao leitor para que se possa, no todo, compreender as motivações do escritor que nos fala.

O paratexto público é essencial para que se possa dar autenticidade às narrativas autorreferenciais, sobretudo aquele que parte do próprio escritor e não apenas da orelha do livro ou do prólogo. Segundo Cyro dos Anjos, em entrevista concedida a Giovanni Ricciardi (RICCIARDI; MINDLIN, 2008, p. 127):

Mas meu último livro foi justamente um livro de memórias da infância e da juventude. Chama-se *A menina do sobrado*. São memórias com um toque ligeiramente ficcional, de localidades, para evitar a identificação da infância e da juventude, realmente. Não quis continuar as memórias da vida madura, porque me parecem destituídas de poesia. Para mim, o que me interessava era a poesia da infância e da juventude. A vida madura é uma vida sem poesia, vida de luta, aquela coisa toda, e também eu já tinha contado num outro livro, *Montanha*, a minha passagem pela administração e um pouco pela política.

Escritor de crônicas, ativista político, estudioso do Direito e das Letras, o narrador-personagem, e também autor, desempenha a função do Eu que desabrocha e que emerge dos confins da memória. Este não é

⁹⁰ Ver RICCIARDI, Giovanni; MINDLIN, Dulce (Org.). **Entrevistas com escritores de Minas Gerais**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/4543>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

um Eu que se autopromociona ou que se exhibe para alimentar o olhar de um “outro”, característica que associo aqui a algumas narrativas do século XXI, das quais tratarei logo a seguir.

O Eu ancorado na memória tem relação com a poesia sobre a qual confessa Cyro dos Anjos em sua entrevista. De fato, isso se pode perceber na construção narrativa de *A menina do sobrado*, não só esteticamente pela construção mestra de um profundo conhecedor das Letras e do ofício de escritor, mas também pelo tom ficcional que concatena suas lembranças.

Interessa-me também a visão que o narrador tem sobre o escritor, sobre seu ofício que tanto lhe consome desde a infância, um dom e uma compulsão. Em um dos capítulos, numa conversa com o espelho, é que se percebe a preocupação com a escrita e com uma identidade pessoal e autoral numa evidente tentativa de busca por respostas ancoradas nas memórias, revelando também uma preocupação em como seu Eu será lembrado:

— Memórias! Bom ofício para quem perdeu o ímpeto criado. Não as liquide. Continua escrevendo-as [...].

— Por que, então, escrever?

— Em certos indivíduos, não muito normais, escrever é compulsão, programação genética. Extravagância da Espécie! Ou escrevem ou estouram. E, afinal, não há porque vincular memórias à dimensão dos acontecimentos de que o herói participou [...]

[...] — Digo-te, pois, que continues a pôr as tuas lembranças no papel. Quando menos, é um exercício de narcisismo. (ANJOS, 1994, p. 418-19)

O Eu busca reviver um período de formação pessoal e também intelectual, uma retrospectiva, mas faz também uma autoanálise de um escritor não mais jovem. As memórias são exemplos da intencionalidade da narrativa que, além de procurar retomar uma identidade pessoal e autoral, revelam um exercício de narcisismo inerente a todos nós. Embora Cyro dos Anjos traga consigo essa pulsão do Eu poético que se modifica no espaço e no tempo do esquecimento, é na narrativa que seu Eu irá se materializar por meio dos rastros do discurso autorreferencial:

Penso: não seria melhor atirar a pena pela janela, tornar-me puro leitor, sopitar esse vão desejo de trasladar ao papel a minha vã experiência? Já não consulto o fero Espelho, e sim ao meu filósofo de Várzea Alegre, de quem falei noutras páginas. Propõe-me, sabiamente, que vá ficando por aqui. Escrevo. A menina do Sobrado tece o seu intermínio tapete. Envelheci. Ela continua com dezessete anos, enamorada da vida. (ANJOS, 1994, p. 421)

Assim sendo, a relação da memória com o processo de espetacularização sobre o qual tenho refletido ocorre aqui para si mesmo, não apenas para o “outro”. A narrativa de Cyro dos Anjos, por inserir-se em outro contexto de produção – e por isso digo que ela antecipa algumas estratégias de espetacularização –, apresenta-se também como um espaço de autoexibição de uma imagem autoral, como a que veremos nos exemplo de narrativas do século XXI. Contudo, aqui, o processo se dá sem o suporte de outras mídias, além do próprio discurso.

A narrativa se constitui como um espaço de autoconfissão, de autorrepresentação, de ficcionalização de uma memória nebulosa. Ela revela um escritor que carrega consigo a potência da escrita e também da velhice, numa narrativa retrospectiva e até mesmo metaliterária.

Assim, *A menina do sobrado* representa uma experiência de memória que revisita o passado, que tenta recuperá-lo desde o presente por meio de um exercício de rememoração característico das escritas do Eu. Por meio dos artifícios da criação literária, as memórias não deixam de ser também uma autobiografia na qual se estabelece o pacto autobiográfico, na identificação do narrador-personagem com o nome próprio da capa. Isso é evidenciado pelo foco que a narrativa toma e pelos paratextos, assim como ela se desdobra também na criação ou na reconstituição de uma identidade ao narrar a própria história de vida. Nesse sentido, Cyro dos Anjos confronta a memória e o esquecimento para reconfigurar seu passado e reconhecer a si mesmo enquanto indivíduo e também enquanto intelectual das Letras.

5 EGO-HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEAS

Ainsi, Lecteur, je suis
moy-mesme la matiere de mon
livre: ce n'est pas raison que tu
emploies ton loisir en un
subject si frivole et si vain.

(MONTAIGNE)

Nos capítulos anteriores procurei reforçar o alicerce sobre o qual caminham estas minhas reflexões com respeito à escrita autobiográfica, à memória e à construção de uma identidade autoral. Esses elementos evidenciam uma tendência ao espetáculo da imagem do escritor frente a uma característica inerente da contemporaneidade, e não apenas literária, do fazer-se presente.

Além do mais, a escrita de memórias ou autoficcional está diretamente ligada ao exercício de autoexibição do Eu que se traslada para o texto literário, ora mais, ora menos. Isso revela aspectos de um escritor consciente e atento ao contexto de produção, a seu mercado consumidor e a sua imagem na mídia, o que lhe garantirá o sucesso entre seus leitores (ou pelo menos esse seria o objetivo).

Não apenas os escritores estão envolvidos no processo de autoexibição, senão também vários outros sujeitos imersos na bolha autoimagética que a atual sociedade do espetáculo tem difundido; ou seja, a imagem de si tornou-se objeto de desejo do “outro”, alimentando o narcisismo de um Eu que se desvela na Rede e no texto, bem como mantendo o interesse do leitor *voyeur* que fomenta as práticas de escrita sobre si.

Apesar de os processos de espetacularização precederem os meios mediáticos, estando presente em outros suportes e envolvendo outras estratégias por parte dos escritores, para o contexto contemporâneo eles serão essenciais porque permitem outras estratégias que antes não eram possíveis como hoje.

Além disso, a própria noção de paratexto ganha uma nova dimensão em função dos elementos autorreferenciais que estão fora da obra e expandem o universo de leitura do leitor, favorecendo a construção da imagem autoral. Junto aos paratextos mais comumente

relacionados à obra, como os prefácios, notas de rodapé, projeto gráfico, ilustrações etc. estão também os paratextos autorreferenciais, elementos mediáticos, como entrevistas publicadas em canais do *YouTube*, depoimentos, perfis em redes sociais, participações em eventos ou páginas na internet, por exemplo, sempre referentes ao escritor em si e a sua literatura na exibição de sua imagem autoral.

O espaço público do mundo digital permite aos usuários ocuparem seus espaços singulares pela intimidade e pelo olhar do outro, rendendo-se a uma hipervisibilidade na qual se propagam suas próprias publicidades e suas imagens.

Nesse sentido, tenho discutido aqui que a memória é peça-chave nessa imbricação entre as narrativas sobre si e a literatura de hoje (pelo menos uma parte dela), em que se observa um contágio entre o desejo narcisista da aparição pública juntamente com a exaltação de uma imagem autoral do escritor do século XXI. Trata-se de uma confusão proposital, estratégica, às vezes mesmo programática, entre escritor e autor.

Isso incide como estratégia mercadológica que garante seu sucesso em um cenário literário que vive um *boom* de publicações e de novos nomes, todos os anos, de novas narrativas e também de prêmios literários que tentam estabelecer uma espécie de “cânone contemporâneo” com vistas aos interesses de grandes editoras.

A relação entre a espetacularização do escritor e o mundo digital está enraizada nas estratégias do mercado editorial – como comentei no Capítulo 3 ao tratar do autor como marca – e também revela a hibridização entre os suportes impressos e digitais na constituição do todo da obra de determinados escritores. Claro que ainda há aqueles que podem resistir ao sucesso das redes e manterem-se avessos à exposição mediática, deixando de ter suas imagens repercutidas no cenário literário atual.

De outro lado, quando me refiro ao termo híbrido, também estou me referindo a uma relação entre escritores e leitores que não está mais restrita ao papel e à tinta, já que agora há um estreitamento dessa relação promovida pelos ambientes digitais. Isto é, os escritores estão mais expostos, mais acessíveis e os leitores cada vez mais atentos e mais curiosos com a vida pessoal dessas *personas* porque, assim, a leitura de suas obras pode gerar outros tipos de interpretação e leituras. Esta é uma consequência de atitudes de tempos passados, quando o artista, considerado um ser intocável, residia no imaginário de seus contempladores. Com o passar do tempo, foi se perdendo a aura e, aos

poucos, o artista foi se aproximando do público consumidor dos objetos culturais e das artes como um todo.

A dinâmica do artista com o público nunca esteve tão próxima quanto nos dias de hoje, assim como o resultado final dos objetos culturais nunca esteve tão próximo do que espera o público. Quero dizer que algumas produções contemporâneas de literatura, por exemplo, na perspectiva da autoficção e da memória, vão ao encontro do interesse do grande público, um público que demonstra certo furor pela vida íntima do outro, a exemplo do sucesso das narrativas autobiográficas desde há algum tempo, como aponta Sibília:

A atual abundância de narrativas autobiográficas, que se multiplica sem parar, parece sugerir uma comparação fácil com o furor de escrever diários íntimos, um hábito que no século XIX impregnou a sensibilidade burguesa e se popularizou enormemente, conquistando milhões de solícitos súditos. Contudo, um detalhe importante acompanha o trânsito do segredo e de ontem, até o exibicionismo triunfante que irradia nessas novas versões. Ao passar do clássico suporte de papel e tinta para as telas eletrônicas, não se muda apenas o meio: também se transforma a subjetividade que se constrói nesses gêneros autobiográficos. Muda precisamente aquele eu que narra, assina e protagoniza os relatos de si. Muda o autor, muda o narrador, muda o personagem. (SIBILIA, 2013, p. 61, tradução minha)⁹¹

⁹¹ La actual abundancia de narrativas autobiográficas, que se multiplican sin cesar, parece sugerir una comparación fácil con el furor de escribir diarios íntimos, un hábito que en el siglo XIX impregnó la sensibilidad burguesa y se popularizó enormemente, conquistando millones de hacendosos súbditos. Sin embargo, un detalle importante acompaña el tránsito del secreto y de otrora, hacia el exhibicionismo triunfante que irradian estas nuevas versiones. Al pasar del clásico soporte de papel y tinta a la pantalla electrónica, no cambia sólo el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros

Os exibicionismos triunfantes sobre os quais fala Sibilia não deixam de ser um reflexo da influência dos meios digitais na constituição das narrativas de memórias e das autobiografias e também na configuração de uma identidade do escritor que procura construir uma imagem pública sobre si mesmo. De uma forma ou de outra, isso permite ao escritor construir ou inventar uma *persona*, pois esse suporte permite que a identidade seja reinventada, redescoberta e manejada segundo os interesses do escritor, assim como acontece com os indivíduos presentes na Rede.

Cabe ressaltar que a configuração de uma imagem na mídia nem sempre corresponde à sua realidade porque é possível manipular informações para que se possa ser aquilo que se pretende mostrar. Tal manipulação recai sobre a noção das máscaras que estão associadas à imagem por detrás da tela e também do texto. Pode-se pensar nessa mesma lógica quando tratamos de uma escrita autorreferencial na qual os limites entre realidade e imaginação são muito tênues e difíceis de definir, como bem apontou Ricoeur (2010) ao tratar da imaginação e da memória.

Arfuch (2010), nesse mesmo sentido, delimita um “espaço biográfico”, um espaço literário restrito aos gêneros como autobiografias, diários, blogues, imeios, presentes nessa fervorosa prática mediática do Eu no século XXI.

Algumas narrativas atuais delineiam *personas* e as experiências de uma vida real, além de facilitar as invenções de outros Eus que vão esfazendo os limites entre público e privado, que tencionam nossa relação com o passado, com o presente e com o que permanecerá desse sujeito na ecologia dos media. O *show* da intimidade vai sendo alimentado pela tendência ao *voyeurismo* da sociedade atual.

No capítulo anterior, tratei d’*A menina do sobrado* para exemplificar a pulsão presente em remontar o passado na narrativa ao mesmo tempo que ele discursa para si mesmo. Em tal discurso, o narrador pretende chegar ao seu interlocutor em seus diálogos em primeira pessoa, tencionando relações conflituosas na constituição de sua identidade numa narrativa que está permeada pela articulação com o passado. Ali também estão confrontações inerentes ao lembrar e ao esquecer que suscita um espaço biográfico ou memorial que caracteriza o (auto)biográfico, as memórias e a correlação com o que Ricoeur vai

autobiográficos. Cambia precisamente aquel yo que narra, firma y protagoniza los relatos de sí. Cambia el autor, cambia el narrador, cambia el personaje

chamar de “memória como rastro”(ainda que se considere que toda escrita é memorial), a qual cerca a imaginação, rememora (*anamnesis*) e onde se observa um esforço pelo lembrar-se.

Algumas narrativas, de ontem e de hoje, quando tratam de memória, tratam também de fazer presente o que está ausente, uma presença-ausente que suscita um movimento que a memória evoca. Na narrativa, a autoficção corrobora esse espaço do rastro, da impressão, do testemunho, da prova em um terreno conflitante entre história⁹², lembrança e permanência.

É preciso observar também a produção de uma literatura brasileira que envolve a esfera mediática e no sentido relacionado à espetacularização do escritor de hoje, tanto dos meios literários quanto nos não literários.

Aqui se impõe um esclarecimento sobre as narrativas presentes em nosso *corpus*: *A menina do sobrado* recai sobre o gênero memória ao estilo “canônico” e bem estruturado. Observamos na narrativa de Cyro dos Anjos um narrador em primeira pessoa que, pouco a pouco, vai constituindo sua identidade por meio do resgate do passado.

Naquele mesmo momento, mencionei a narrativa *O espírito da prosa*, de Cristovão Tezza, e aqui a analiso como um exemplo de

⁹² Ana Maria de Melo Lisboa tem um dossiê na revista *Letras Hoje* e intitulado “A formação do romance de introspecção no Brasil” (disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/issue/view/377>>), além de um projeto de pesquisa sobre o tema “escritas do eu”, desenvolvido na PUC-RS. Marilene Weinhardt no livro *Ficção histórica: teoria e crítica*, publicado em 2011 pela editora da UEPG, discute o uso do discurso de memória na ficcionalização do passado histórico numa coletânea de ensaios oriundos do projeto de pesquisa “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”, da UFPR. Ambos os projetos pensam e debatem sobre o romance contemporâneo com vistas ao passado, a exemplo do que faz João Almino em *Cidade Livre* (2010) e em todo o “Quinteto de Brasília”, um projeto de narrativas do autor cujo cenário sempre está centrado em Brasília: “Idéias para Onde Passar o Fim do Mundo” (1987; indicado para o Prêmio Jabuti, ganhador de Prêmio do Instituto Nacional do Livro e do Prêmio Candango de Literatura), “Samba-Enredo” (1994), “As Cinco Estações do Amor” (2001; Prêmio Casa de las Américas 2003), “O Livro das Emoções” (Record, 2008; finalista do 7º Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2009 e finalista do 6º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura 2009) e “Cidade Livre” (Record, 2010; Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura 2011 de melhor romance publicado no Brasil entre 2009 e 2011; finalista do Jabuti e do Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2011).

memórias intelectuais, em outra configuração, se comparada às de Cyro dos Anjos. É possível pensá-la também como uma forma de autopromoção intelectual de um escritor, como pertencente ao gênero das ego-histórias, termo que também pode ser usado para denominar esse tipo de escritas sobre si e que está focado na formação intelectual do escritor.

O termo ego-histórias, de Pierre Nora em *Essay d'ego-histoire*, de 1987, então, também pode ser utilizado para tratar das memórias intelectuais. As ego-histórias são narrativas autobiográficas ou exercícios memorialísticos em que se observam confissões e testemunhos de natureza pessoal com vistas à formação intelectual. Neles, os escritores “expõem aspectos de sua vida privada – incluindo complexos engajamentos políticos eventuais – tentando vinculá-los com a sua experiência profissional e acadêmico-institucional em diversas fases de sua existência” (OLINTO, 2012, p. 3).

As ego-histórias são exemplos de narrativas em primeira pessoa escritas por intelectuais que narram suas trajetórias pessoais e profissionais na busca por emoldurar as influências teóricas presentes na constituição do Eu-escritor e com foco em sua formação intelectual. Ou seja, diferentemente das memórias como a que observamos em Cyro dos Anjos, as ego-histórias estão mais preocupadas em delinear e reconstituir, num exercício de reflexão, um sujeito intelectual que não separa vida e trabalho, teoria e escrita de literatura. Nelas, não há a preocupação em narrar etapas ou episódios da vida íntima. Aqui, o intelectual fala sobre si mesmo:

Os ego-escritos e seus autores, ao transformarem a teoria em narrativa e entenderem a autobiografia como uma possível invenção do “eu” no discurso narrativo, possibilitam aos teóricos se fundirem com o objeto e aquecem o debate sobre o vínculo entre suas idéias particulares e o pensamento contemporâneo. Além disso, por utilizarem a escrita ficcional – mas não com situações e personagens inventados – explicitam o caráter construtivo de nossa identidade, refletem sobre seus papéis sociais e institucionais, expõem as próprias perplexidades diante de suas transformações. Dessa forma, a análise de ego-escritos no

âmbito da literatura pressupõe um senso ético e crítico. A produção consciente de teoria e literatura implica discutir a maneira pela qual entendemos conceitos como verdade, realidade e literatura e seus sistemas de referência. Tudo isso ensaia na vida cotidiana a difícil aplicação prática de teorias que privilegiam intersubjetividade, diálogo e aceitação de mudanças paradigmáticas. Novos usos, velhos dilemas e, por que não, novas formas de escrita. (LEIRÓZ, 2008)

Os ego-escritos, então, configuram outro gênero, diferente de memórias e da autobiografia, e que Heidrun Krieger Olinto vai denominar “ego-escritos intelectuais” (2004, p. 44). Nesse sentido, creio que esse gênero define melhor a narrativa de Tezza, *O espírito da prosa*, do que chamá-la apenas de autobiografia.

Ainda sobre as outras duas narrativas aqui: *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, e *Cidade livre* (2010), de João Almino. Ambas configuram, para a discussão, dois exemplos interessantes de romances que se aproximam da autoficção e da narrativa de memórias.

Por sua vez, em *O filho eterno*, é possível evidenciar traços biográficos de seu autor se recorrermos aos paratextos autorreferenciais, por exemplo. Em *Cidade livre*, o narrador-personagem faz um jogo com a questão do suporte onde se publicou a narrativa que estamos lendo e sobre a autoria. O narrador apresenta o livro como um blogue no qual decide contar sua relação com o pai quando ainda era menino e este mesmo narrador oculta sua identidade tentando confundir-se com o autor da capa, com quem alega ter contato.

Assim, ainda que tais narrativas me permitam discutir algumas andanças sobre a atual produção literária, todas pertencentes ao meio impresso, sob a perspectiva brasileira, será possível encontrar outras narrativas que antecipam – como procurei demonstrar em *A menina do sobrado* – ou que dialogam – caso das narrativas de João Almino e Cristovão Tezza – com elementos e estratégias da cultura digital relacionadas ao espetáculo do escritor de hoje.

Tais estratégias têm relação não apenas com a construção da narrativa que trata de si, em primeira pessoa, mas também com as táticas de autopromoção que estão fora delas. Elas residem nos paratextos

autorreferenciais, ao identificarmos elementos que tratem da figura do escritor alimentando sua própria literatura e sua própria imagem.

O *show* do Eu vai além das narrativas e revelam mais que exercícios da memória:

as tendências de exposição da intimidade que proliferam hoje em dia - não apenas na Internet, mas também em todos os meios e também na modesta espetacularização diária da vida cotidiana - não evidenciam uma mera invasão da antiga privacidade, senão um fenômeno completamente novo. Em algum sentido, é comparável ao papel da censura na hipótese repressiva desmentida por Foucault com respeito à sexualidade: em vez de render-se por temor a uma irrupção indevida de sua privacidade, as novas práticas expressam um desejo de invasão da própria intimidade, vontade de exhibir-se e falar de si mesmo. Em termo foucaultianos: um desejo de exercer a técnica da confissão, a fim de saciar os vorazes dispositivos que têm "vontade" de saber. Em vez do medo diante uma eventual invasão, ânsias para forçar voluntariamente os limites do espaço privado para mostrar a própria intimidade, para torná-la pública e visível. (SIBILIA, 2013, p. 92)⁹³

⁹³ [...] las tendencias de exposición de la intimidad que proliferan hoy en día – no apenas en Internet, sino en todos los medios y también en la modesta espectacularización diaria de la vida cotidiana – no evidencian una mera invasión de la antigua privacidad, sino un fenómeno completamente novedoso. En algún sentido, es comparable al papel de la censura en la hipótesis represiva desmentida por Foucault con respecto a la sexualidad: en vez de resentirse por temor a una irrupción indebida en su privacidad, las nuevas prácticas expresan un deseo de invasión de la propia intimidad, ganas de exhibirse y hablar de uno mismo. En términos foucaultianos: un anhelo de ejercer la técnica de la confesión, a fin de saciar los voraces dispositivos que tienen "voluntad" de saber. En vez del miedo ante una eventual invasión, fuertes ansias de forzar voluntariamente los límites del espacio privado para mostrar la propia intimidad, para hacerla pública y visible.

O cenário contemporâneo é marcado pelas narrativas do Eu, pelo interesse dado ao olhar do “outro” sobre si mesmo e por estratégias de autoexibição que não se restringem apenas a alguns escritores. Há uma forte tendência ao não esquecimento, ao permanecer, ao ser percebido, à proposta de uma experiência narrativa que se vale de recursos estéticos e literários para envolver também o leitor na discussão entre memória, história, ficção e subjetividade.

5.1 O cenário contemporâneo no Brasil

Parte da literatura de hoje preza pelo espetáculo e pela intimidade sobre a qual pesa a influência mediática. Tal influência recai sobre a imagem do autor de hoje e é possível dizer que essa estratégia é condição importante para que alguns escritores possam estar presentes nos circuitos literários. Lejeune abordou isso, ainda sem considerar os meios digitais, em um texto de 1980, “O autor na mídia”, quando já se percebia a influência desta sobre a imagem autoral:

Será que, ao tornarem o autor contemporâneo acessível a todos, o rádio e a televisão exercem uma função salutar, dissipando o efeito de mistério engendrado pela escrita? Só na aparência. Pois, na realidade, a mídia incentiva fatalmente à ilusão biográfica que leva a buscar a solução do mistério no próprio autor. (LEJEUNE, 2014, p. 229)

Há outros suportes atualmente que permitem ao escritor tornar-se acessível e autopromover-se. A proposta aqui é pensar no agora, em como o texto literário tem tomado vida, sendo percebido, consumido, re(escrito) e esteticamente construído, com relação à produção de décadas passadas quando o contexto de produção era outro, quando as percepções sobre si mesmo e sobre o mundo eram outras.

O escritor de hoje, como vimos, é tido como uma marca cujo mercado editorial manipula e procura direcionar seu trabalho (para o caso das literaturas por encomenda, por exemplo, sem reducionismos quanto à qualidade estética⁹⁴), então é preciso considerar a mídia e o

⁹⁴ A questão que se coloca diante dessa chamada literatura por encomenda não é apenas por sua qualidade técnica ou estética, mas é também um aspecto que nos

mercado editorial e de consumo como eixos que igualmente influenciam os rumos da literatura de hoje. É o que também nos diz Karl Erik Schollhammer:

O que mais interessa à mídia de hoje é a “vida real”. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, *reality shows*, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. Na literatura, a situação não é muito diferente nem melhor; o que mais se vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de *paparazzi*, autobiografias e, claro, autoajuda. (2009, p. 56, grifos do autor)

No que se refere ao romance atual, a proximidade da narrativa com o cotidiano do leitor é recorrente em algumas das produções deste século, não apenas sob o viés da memória e da vida como tema norteador, mas da “invasão” do leitor prestes a modificar a trama ou a influenciar sua construção em função da proximidade com o autor do texto.

Estamos presenciando um contexto no qual há um rápido consumo literário em função de um cotidiano cada vez mais veloz. Karl Erik Schollhammer (2009, p. 19) salienta que “o número de escritores estreantes, a partir da década de 1990, é muito maior do que na década de 1970 e não para de crescer”.

O pesquisador mapeia o que ele denomina como “últimas gerações” literárias no Brasil e chega a algumas constatações sobre o atual romance brasileiro. Segundo seu estudo, o século XX é marcado por tendências urbanas e por grandes cidades que cresciam

permite pensar até que ponto é importante, agora, para o escritor, ter uma sólida base na universidade, já que todos agem como comerciantes e procuram fazer o seu *merchandising*.

desordenadamente e ainda aqui se observava um compromisso com a realidade, com a crítica social, como fez a Geração de 30, por exemplo.

Mais tarde, nas décadas de 1960 e 1970, a tendência voltava-se para uma estética de combate ao autoritarismo ditatorial, logo o compromisso político arraigava-se ao social na busca pela liberdade. Além disso, “a literatura autobiográfica da década de 1970 foi profundamente marcada pelo memorialismo de Pedro Nava e por sua obra monumental em seis volumes [...], mas também foi o lugar de revisão das posturas do engajamento político” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 25)⁹⁵.

O pesquisador ainda retoma o sentido do “pós-moderno” associado ao que ocorre a partir da década de 1980, sobretudo, à prática do escritor nacional, cuja qualidade literária estaria combinada com a do *best-seller* e do retorno aos clássicos, como *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, voltados a uma “historiografia metaficcional pós-moderna” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 29).

Para Tânia Pellegrini (1999, p.158), “o público dos anos 1980 (e muito mais o dos 1990), cujo setor jovem não se interessa ‘em ver peça nem ler livro’, já é diferente do público dos anos 70, formado na década anterior, a de 1960, em meio a ideais de uma cultura nacional, ideologicamente popular, comprometida com a denúncia”. Então, o público da chamada “Geração 00” revela-se interessado e instigado por uma literatura de consumo rápido, enredos pouco ou nada complexos (o sucesso dos *best-sellers* se explica por isso), ao mesmo tempo que “novas” estratégias mercadológicas acompanham esse ritmo.

Pellegrini, em *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (2009), faz uma interessante reflexão sobre o mercado do livro no Brasil com relação ao consumo da literatura do agora. Para ela, a guinada da indústria cultural no país e a profissionalização do escritor no cenário literário, e no imaginário do leitor, contribuíram para uma nova roupagem do público que consome livros, não só os de literatura. Isso ocorre, sobretudo, porque, no Brasil, a literatura ainda é vista com olhar elitista e porque “por trás de todas as peculiaridades numéricas” a leitura no Brasil “continua 'rarefeita' devido a problemas histórico-estruturais que ainda não encontraram solução” (PELLEGRINI, 2009, p. 151).

⁹⁵ Schollhammer se refere à *Baú de Ossos*, memórias de Pedro Nava cujo primeiro volume foi publicado em 1972.

Pellegrini também aborda a crítica literária que foi institucionalizada e até mesmo tem se aproximado mais do leitor de fora do mundo acadêmico pelos suplementos literários de jornais como *Folha de S. Paulo*, *Estadão*, *Gazeta do Povo* e sítios dedicados à literatura, ora mais, ora menos fundamentados em uma visão crítico-teórico sobre o que se publica hoje no Brasil. Há a impressão de que “o objetivo mais e mais foi se reduzindo a fazer propaganda dos novos produtos disponíveis nas estantes das livrarias” e que “a crítica literária regular e militante vai aos poucos se eclipsando” (PELLEGRINI, 2009, p. 163).

Mencionei a crítica que se faz sobre as práticas de leitura e consumo de nossa literatura sobre a qual recai certa precariedade estética⁹⁶ e até mesmo linguística, quando o que se observa são narrativas que tendem aos descuidos, como salienta Pellegrini em seu texto, numa dura e polêmica crítica ao mercado e ao cenário de literatura atual.

Ainda pensando no escritor presente no jogo mercadológico, Pellegrini diz que:

É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece e da pressa que impõe, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea. Para relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão: um texto que poderia ser de boa qualidade, porém muitas vezes escrito apressadamente para um leitor também apressado, não consegue mais escapar das redundâncias e clichês, e muitas vezes, até de erros gramaticais. (PELLEGRINI, 2009, p. 172)

⁹⁶ Ver **Capítulo 2**; Ver também: CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 41, p. 33-46, junho 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/D4aDwE>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

A crítica que se faz aqui a respeito da produção atual de literatura é um tema nevrálgico acerca da própria discussão que se coloca desde o início deste estudo, embora não pretenda aqui definir valores estéticos sobre o que é bom ou não em nosso cenário, de modo mais aprofundado. A seara desta discussão nos levaria a muitas outras vertentes sobre o que a crítica acadêmica fala em relação à produção atual, e também acerca do que a crítica do mercado pontua sobre isso, discussões para outro momento.

Gostaria de pontuar que hoje há duas linhas de frente quanto à crítica literária: a informacional, ou seja, aquela referente às listas dos mais vendidos, às resenhas, notas, suplementos jornalísticos que, hora ou outra, podem focar no “apelo ao consumo”, procurando direcionar o público leitor, numa espécie de orientação literária extra-acadêmica; de outro lado está a crítica acadêmica propriamente dita, a dos ambientes universitários, dos periódicos especializados, das revistas que transitam entre a crítica cultural e jornalística, como a *Cult*⁹⁷ e a *Piaui*⁹⁸. Esclareça-se aqui que ambas são críticas sérias com públicos de interesses distintos.

Sob o viés da crítica comercial, que tem o autor como marca e que revela a relação estreita com a espetacularização de sua imagem na cena literária, para Pellegrini:

Por trás da “marca”, a figura do escritor, sua imagem pública pela qual o leitor sempre nutre curiosidade. Nunca a imagem do escritor foi tão importante: veiculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra. Proliferam as “entrevistas literárias” que versam sobre o próprio trabalho, sempre ilustradas com fotografias. Vai muito longe o tempo em que a discreta colaboração nos jornais rendia alguns poucos e assíduos admiradores... É a literatura em tempo de espetáculo. (PELLEGRINI, 2009, p. 173)

⁹⁷ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/>>.

⁹⁸ Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-106>>.

Nesse sentido, percebo no cenário atual o desejo pela aparição e pela transmissão de suas imagens por parte de alguns escritores, para que possam se exibir e se autopromover. Ao mesmo tempo, as editoras exploram isso de modo a aproveitarem-se dessa exibição para lançar produtos no mercado e desenvolverem estratégias de divulgação e promoção de livros e escritores muito além do plano da crítica.

Algumas feiras literárias, por exemplo, como a FLIP (Feira Internacional Literária de Paraty), prezam muito pela presença de ilustres críticos e escritores porque é isso que atrai grande parte do público interessado em ouvir de perto aquele grande escritor ou crítico. Na verdade, esse escritor pode nunca ter sido de fato lido, mas tem um nome reconhecido porque já se construiu uma imagem sobre sua *persona*. A FLIP envolve várias pessoas, editoras, escritores e recebe um grande público. Há um forte movimento mediático entorno dela e, consequentemente, interesses comuns que visam tanto a venda quanto a exibição das celebridades ali presentes.

Eventos um pouco menores acabam ficando à sombra de feiras como a FLIP, a exemplo da Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, que já teve 15 edições. O evento é menos expressivo em números que a FLIP, mas preocupa-se, a meu ver, muito mais com aspectos literários que proporcionem mais reflexões sobre nossa literatura e seus rumos, pois seu foco não está somente na espetacularização de escritores e críticos ali presentes. Ambos os eventos têm suas contribuições à crítica literária e à cena contemporânea, mas, obviamente, a atenção mediática dada a eles são diferentes, muito em função, provavelmente, de interesses do mercado editorial do livro.

Assim, os interesses do mercado e das editoras refletem nas narrativas sobre o Eu (e também em outras) presentes no cenário literário e nos mecanismos de autodivulgação empregados pelos escritores que “vivem da pena” e necessitam de visibilidade.

A crítica que se faz sobre a precariedade das narrativas de hoje, por exemplo, quando alguns críticos dizem que não há mais escritores como os grandes nomes do passado, como Guimarães Rosa, Machado de Assis, Clarice Lispector, somente para citar alguns, se deve, sobretudo, a uma mudança de postura tanto dos escritores quando dos leitores. Entretanto, esse juízo não é verdadeiro. Rosa, Machado e Lispector não surgiram grandes. Eles foram se tornando grandes. Daqui a alguns anos, escritores de hoje podem perfeitamente ter se tornado grandes. É como se antes não houvesse a preocupação em vender, em lucrar, em ser lido a todo custo a ponto de autoexibir-se publicamente

promovendo sua própria literatura como hoje. Todo escritor quer ser lido, claro, mas a necessidade de escrever precede interesses de mercado ou interesses de público, de certa maneira.

Além disso, a velocidade de nosso cotidiano, a falta de tempo para tudo, aliados aos interesses das editoras em lucrar, parece que têm contagiado alguns escritores que prezam, nesse sentido, pelas narrativas rápidas, pouco complexas e de linguagem mais acessível porque, assim, um público maior pode ser atingido, um público leitor que não reside apenas no mundo acadêmico.

Pensando na crítica que tenta mapear a literatura “contemporaníssima” (termo que empresto de Tânia Regina Oliveira Ramos) e na busca por um consenso sobre as tendências de nossa literatura de hoje, também de um ponto de vista da imediatez com que se espera essa crítica, concordo com Ramos no sentido em que:

Diante da impossibilidade de haver uma sistematização de mais fôlego – as leituras dos textos literários em si, as escolhas e os recortes, os nomes próprios, a inserção crítica na mídia impressa – os mais vendidos são elementos que podem servir, para cada um de nós, tanto como (re)construção de um referencial histórico ou teórico, que explique o livro de literatura hoje (contos, novelas, romances), quanto para a questão da precedência do nome do autor sobre a obra e a compreensão de algumas especificidades textuais dessas narrativas recentes. Haverá uma tendência de literatura para o século XXI? (RAMOS, 2009, p. 206)

O escritor (tecno)espetacularizado rege a vertente que opera uma parte do atual sistema literário e, consequentemente, que nos permite repensar a noção de texto literário “em razão das exigências da produtividade industrial e de um leitor afeito a imagens e cores, mais que a letras, o escritor cada vez mais tem tido que repensar seu próprio perfil intelectual e profissional” (PELLEGRINI, 2009, p. 174), não como se observou em Cyro dos Anjos em *A menina do sobrado*, mas como se poderá observar em *O espírito da prosa*, de Tezza, à luz das

memórias intelectuais ou das ego-histórias que estão no rol de narrativas autorreferenciais.

Antes, contudo, é preciso trazer à discussão as narrativas *Cidade livre*, de João Almino, e *O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

5.2 *Cidade livre*: um blogue de ficção que tenta ser real

Cidade livre (2010), de João Almino, configura-se como sendo um romance cujo narrador declara estar contando suas memórias de infância, quando vivenciou a construção de Brasília ao lado de seu pai. Logo na introdução, o narrador inicia um jogo entre o nome próprio da capa e a identidade do narrador-personagem: “meu relato manteve misturadas minhas memórias, as de meu pai, minhas pesquisas e as observações de tia Francisca, e cometi o erro de entregá-las a um escritor que o esvaziou de vírgulas e pontos [...]” (ALMINO, 2010, p. 15).

A narrativa é proposta ao leitor como sendo um blogue, não um livro nem um blogue ficcional. Neste blogue se poderiam incorporar comentários dos leitores, segundo o narrador. Contudo, o leitor é levado a suspeitar sobre a identidade do narrador-personagem, de nome João, que agradece a João Almino logo no início da narrativa, numa das poucas vezes em que seu nome aparece durante a narrativa:

Finalmente agradeço a revisão de João Almino, que eu conheci em 1970 quando pela primeira vez pôs os pés em Brasília, e foi dele o incentivo para que eu comesse a escrever esta história. Até aqui este é o único parágrafo que vocês, leitores do blog, comentaram, querem porque querem saber meu nome ou pelo menos se sou ou não João Almino, como se a história mudasse de sentido dependendo de quem seja seu autor, mas paciência, mantenho o anonimato pela simples razão de que me dá mais liberdade, sobretudo liberdade para ser sincero. (ALMINO, 2010, p. 17)

Há uma provocação feita ao leitor quando o narrador menciona o nome do autor da capa, João Almino, e ao colocar a narrativa como presente em um blogue, não em um livro. *Cidade livre* pode ir além de uma simples escolha “paródica” do tema memória e da relação com o leitor, como o artifício observado já em outras narrativas como *Nove Noites* (2002)⁹⁹, de Bernardo Carvalho, e *O falso mentiroso* (2004), de Silvano Santiago, por exemplo.

Cidade livre é um romance sobre Brasília, um relato ficcional sobre a sua construção, uma narrativa que se divide como se fossem postagens de um blogue real de alguém que viveu a infância em Brasília. A arquitetura da cidade-capital vai sendo construída junto às memórias imprecisas do narrador João.

Nesse sentido, não podemos deixar de atentar para a questão do narrador. Ele apresenta-se como um escritor que não conseguiu publicar seu livro e que, por isso, resolveu publicar tudo em um blogue, disponível em meio eletrônico:

Por isso decidi enviá-lo à editora mesmo sem a moral, a filosofia e o ensinamento, me chateando depois com a resposta polida de que não se enquadrava na sua linha editorial. [...] devo a ele a sugestão de criar este blog e ir publicando a história aqui, como folhetim do século XIX – com o que salvei meu carro. [...] vocês leitores do blog podem corrigir à vontade, e, se tiverem algum caso a contar ou comentário a fazer, que não se intimidem (ALMINO, 2010, p.15).

⁹⁹ Aqui há uma interessante arquitetura narrativa na qual o escritor, partindo de uma perspectiva histórica sobre o suicídio de Bueel Quain, um antropólogo americano, no final da década de 1960, ao mesmo tempo que a narrativa se revela também de memórias, com episódios reais e também ficcionalizados. Em uma entrevista, quando questionado sobre o teor histórico da narrativa e sobre até que ponto o que de fato é real e o que é ficção, num jogo entre história e ficção, o autor assim responde: “A indistinação entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso isso fica mais nítido porque existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção.”

Aqui está o jogo do narrador que assume estar escrevendo um blogue quando, na verdade, desde o início, e por todo o romance, o narrador dialoga com um leitor ficcional para o qual é dada toda a liberdade para se manifestar enquanto lê as publicações do tal blogue. Mas, na verdade, esse leitor nunca poderá manifestar-se. O leitor real é que está com o livro em mãos, ele não está lendo um blogue diante da tela como esse possível leitor ficcional.

O romance de Silviano Santiago, *O falso mentiroso*, por exemplo, de 2004, deixa traços na narrativa sobre os fatos ali narrados por Samuel, o protagonista, e até mesmo porque na capa do livro há o subtítulo “memórias”. Na verdade, são memórias de um narrador-personagem que se questiona o tempo todo sobre a veracidade daquilo que ele mesmo nos conta. O narrador está manipulando o leitor e assim vai tecendo a narrativa.

Contudo, é importante ressaltar que um leitor não ingênuo não se deixa iludir com a palavra memória. Ele conhece bem outros romances já consagrados que levam “memória” no título, a exemplo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, etc.

Heranças, de 2008, também de Silviano Santiago, é uma narrativa em primeira pessoa na qual se evidencia um narrador-protagonista contando sobre sua própria vida. Em tal romance se pode estabelecer relações com o autor da capa, Santiago, pelos rastros deixados na narrativa. E aqui também se observa o movimento de resgate da história do narrador desde o presente no movimento de rememoração do passado e de uma autorreflexão, enquanto faz incursões pela memória¹⁰⁰.

Outro exemplo de narrativa mais recente, cuja memória é o fio condutor do texto é *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salém Levy. O romance de Levy é narrado em primeira pessoa por um narrador-personagem sem nome e vai deixando traços marcantes que permite ao

¹⁰⁰ Há uma entrevista interessante sobre o romance publicada n’*O Globo*, em 2008, com o escritor. Nela, Silviano Santiago reitera que *O falso mentiroso* são suas memórias e que a trama de *Heranças* teve sua origem em suas experiências pessoais e que o romance lhe permitiu “correr o risco da originalidade da prosa ficcional em tempos de *best-seller*, auto-ajuda e flerte com a massa de leitores”. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/10/02/entrevista-silviano-santiago/>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

leitor relacionar o nome da capa com o narrador do texto que busca a casa de seus antepassados na Turquia. O romance evidencia o sofrimento que a memória pode causar nesse resgate de acontecimentos passados, lembrados e esquecidos. Quando evocados, eles permitem que se faça uma reconstrução sobre si mesmo numa reinterpretação dos acontecimentos. São questões de memória e identidade que, no resgate de lembranças, constituem parte de um narrador que está tentando se livrar do sofrimento causado pelas memórias.

Ao mesmo tempo que se fala em múltiplas possibilidades a considerar quando o texto pode assumir molduras, formas variadas quando envolvido pelos meios digitais, o escritor pode ser também múltiplo, assumindo várias identidades, assumindo posturas distintas, como ocorre, por exemplo, com escritores que atuam no meio impresso e no digital ao mesmo tempo: o escritor pode mantêm um blogue, publicar comentários no *Twitter*, escrever para uma coluna de jornal, estar no lançamento de seu novo livro ou ser convidado de um evento literário.

Embora se trate de uma mudança de suporte, certamente suas intenções são diferentes em função do público leitor e de suas próprias intenções na composição do objeto literário. Tal fragmentação também está presente no texto, sobretudo pensando na autoficção, um discurso que se tece aos pedaços e cujas lacunas vão sendo preenchidas.

As autoficções, como vimos, estão no limiar entre real e ficcional no sentido em que, nesse universo discursivo, desde o gênero autobiográfico, o Eu evoca um sujeito fictício presente na narrativa e apresenta-se explorando o uso da primeira pessoa. A narrativa caminha entre a ficção, a realidade, a invenção e a imaginação, como discuti no Capítulo 1.

O jogo entre a ficção e a realidade daquele que escreve, culmina na construção de uma *persona* que se desvela no texto, como a voz que fala sobre si num tom confessional, a qual se mascara por detrás de personagens e outros Eus. Para Manuel Alberca:

O romance autobiográfico é uma ficção que simula ou disfarça seu verdadeiro conteúdo autobiográfico, mas sem deixar de aparentar ou sugerir de maneira mais ou menos clara, já que, sem nenhuma pista ou indício, a pista biográfica resultaria para o leitor muito mais difícil de seguir. Um relato fictício deste tipo

vai e vem entre o registro imaginário e o autobiográfico, que, embora seja incompatível, em princípio, são frisados e homogeneizados até tornar-se um, como acabamos de ver, pelo processo de ficção. (ALBERCA, 2007, tradução minha)¹⁰¹

Assim como em *O falso mentiroso* (2004), em *Cidade livre* (2010) também há a realização desse jogo entre ficção e realidade que está no cerne do discurso autoficcional ou do autobiográfico, como diria Philippe Lejeune. Na autoficção, como bem pontua Schollhammer, “o miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do ‘eu’ narrativo.” (2009, p. 108).

Almino, ao apresentar seu romance como se fosse um blogue real publicado na internet, explicita uma intenção em aproximar-se de seu leitor utilizando um meio atual e bastante conhecido — o blogue. É como se a grande chave do romance estivesse justamente na sua apresentação nesse formato.

Os blogues são caracterizados por serem espaços também autoconfessionais e a narrativa se organiza em torno de memórias do passado do narrador. A trama toda vai se delineando como se fosse uma autobiografia do narrador-personagem, que nos revela toda a sua infância. O interesse do leitor, nesse sentido, seria alimentado pelo formato no qual o romance se estrutura e por tratar do tema da memória.

Ao agradecer a revisão de João Almino, cujo nome está na capa do livro, logo no início da narrativa, novamente se percebe evocada aqui a importância do nome próprio, como aponta Klinger:

O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer

¹⁰¹ La novela autobiográfica es una ficción que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara, ya que, sin algún guiño o indicio, la pista biográfica resultaría para el lector mucho más difícil de seguir. Un relato novelesco de este tipo va y viene entre el registro imaginario y el autobiográfico, que, aun siendo incompatibles por principio, quedan engastados y homogenizados hasta hacerse uno, como se acaba de ver, por el procedimiento de la ficción.

que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável (“pacto de referencialidade”). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, “princípio de identidade” que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. Mas como saber quem diz eu? (KLINGER, 2012, p. 36).

O escritor faz uma confusão consciente entre os nomes próprios e é preciso perceber esse jogo. E nesse ponto observamos a diferenciação entre, por exemplo, o romance e a autobiografia, uma vez que o objeto da autobiografia reside no nome próprio, no trabalho que incide sobre ele e sobre a assinatura da capa: a pessoa que enuncia o discurso deve permitir sua identificação no interior desse mesmo discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa.

A narrativa em *Cidade livre* inicia-se no anonimato ou na incerteza que faz do “nome próprio” o artifício que valida a autobiografia, ainda falho e, mesmo assim, necessário: “[...] querem porque querem saber meu nome ou pelo menos se sou ou não sou João Almino, como se a história mudasse de sentido dependendo de quem seja seu autor [...]” (ALMINO, 2010, p.17).

O narrador-personagem tem consciência de que o nome próprio, o assinado na capa, precisa ser validado pelo seu discurso, como acontece na maioria dos textos autobiográficos. O blogue também necessita ser validado por uma voz de autoridade como a de uma editora, por exemplo, ou pela autenticidade no nome da capa, e aí reside essa interessante construção de João Almino em sua narrativa.

A estratégia adotada em *Cidade livre* revela a armadilha do escritor ao criar um blogue ficcional em forma de livro. A ideia do blogue está ali justificada pelo narrador, ou seja, foi a saída encontrada por um escritor anônimo para publicar seu texto, uma vez que ele não encontrou uma editora para lhe dar o suporte necessário.

O narrador reitera sobre as lacunas da memória que estarão presentes em seu blogue, espaço onde teria mais liberdade de alterar o texto e retomar informações em função da interatividade com seus leitores, um recurso que marca a literatura na internet, por exemplo,

que leva em conta o contato com o leitor como proposta de retroalimentação daquilo que se publica:

Não tenho a presunção de saber tudo o que aconteceu naqueles tempos, posso ter errado, escrito de mais ou menos tempos, vocês sabem que memórias e pesquisas são falhas e incompletas, melhor então confessar já de cara que muitos fatos esqueci e, dos que me lembro, nem sempre me lembro com certeza ou precisão, por isso este é um texto para ser modificado pelos leitores, como se eu tivesse criado uma Wikipédia desta história, com apenas as regras de que nas minhas memórias, de papai e de tia Francisca somente eu posso mexer, e o resto – a descrição dos fatos que nos dão a impressão de sermos parte do espírito de um tempo –, vocês leitores do blog podem corrigir à vontade, e, se tiverem algum caso a contar ou comentário a fazer, que não se intimidem. (ALMINO, 2010, p. 16)

É importante considerar que o blogue real é uma ferramenta de relativa visualidade se comparada ao papel impresso. É uma ferramenta que atinge um público leitor interativo, participativo e observador, uma ferramenta voltada ao espetáculo e de grande importância para o *boom* das escritas sobre o Eu na exagerada preocupação com a visibilidade. Contudo, o blogue de *Cidade livre* não pode funcionar no mesmo modo. Ele é ficcional, ou seja, o narrador assume a postura de um blogueiro que dialoga com supostos leitores, esperando deles comentários para que possa dar maior credibilidade aos fatos que publica em seu blogue. De fato, tal interatividade entre autor do blogue e seus leitores nunca se dará, exceto na ficção, como espera o narrador de *Cidade livre*. Se João Almino tivesse publicado um blogue real, *online*, com leitores reais, como assume ter feito o narrador, então, a ferramenta funcionaria.

O tema da memória se mantém presente por toda a narrativa de *Cidade livre*, que também evoca os tempos de menino, como em Cyro dos Anjos na primeira parte d'*A menina do sobrado*. A relação do sujeito velho, no presente, com sua infância, resgatada do passado, é

artifício comum em narrativas de memórias porque nas lembranças é onde estão traços que marcam nossa identidade:

Que saudades são essas lembranças que sentimos de uma felicidade inventada pela lembrança? Não, não é de hoje minha desconfiança nem minha dúvida, que já estavam lá nos meus tempos de menino, mas tive que esperar vários anos para percebê-las. Meus desejos mudaram, minhas aspirações são outras, já fui bem-sucedido antes de perder quase tudo, mas as horas passam da mesma forma em outros relógios, e o sol, diante das construções que encheram a paisagem, pinta com as mesmas cores da manhã e as esconde igualmente no crepúsculo. (ALMINO, 2010, p. 26)

O uso da primeira pessoa e o suspense que o narrador faz no diálogo com o autor da capa, em alguns momentos, trazem à trama uma interessante manipulação da narrativa, do leitor e da memória. Além do mais, há uma relação direta entre o blogue e o interesse pela aparição pública que rege o espetáculo dos dias de hoje, revelando uma escrita íntima e também pública nesse espaço virtual que, no romance de Almino, fantasiosamente, remete a uma publicação *online*.

Assumindo a postura de um blogueiro da vida real, o narrador João demonstra preocupação com o baixo acesso ao seu blogue, como assim declara na primeira parte da narrativa:

O pior é que até agora o blog não serviu para nada, nenhum seguidor, nenhum comentário útil, talvez porque eu queira esconder a verdadeira razão para estar aqui escrevendo, razão só minha, de quem procura disfarçar nas palavras o sofrimento e o martírio humano, de quem foi abandonado por todos os deuses e ainda assim espera pelo renascimento e a descoberta, de quem se sente culpado pela morte do pai. (ALMINO, 2010, p. 21)

Na narrativa se observava uma preocupação com as memórias da infância, a partir do presente, numa tentativa de encontrar-se e reavivar um passado distante, esquecido e reinventado pelas lembranças que ora vêm e ora vão num movimento da memória que prega peças, que inter-relaciona imagens e manipula aspectos antes vividos.

A saída encontrada pelo narrador de *Cidade livre* ao publicar o blogue, não o livro, se vê consonante com um contexto literário onde já se observa uma autonomia editorial a partir de blogues que foram, mais tarde, publicados no papel, em formato livro, devido ao seu sucesso entre os leitores.

Kathrin Rosenfield (2010), em resenha publicada no *Zero Hora*¹⁰² sobre *Cidade livre*, prefere o termo livro-blogue e também faz menção a uma multiplicidade de Eus presentes na narrativa:

A meninice pré-adolescente e adolescente do narrador dá um colorido particularmente erotizado aos fragmentos que retornam do passado, o que permite aos múltiplos ‘eus’ do bloguista intuir os desejos ávidos e predadores dos homens que circulavam pela cidade em construção, e que o menino, na época, observava apenas de fora. Dessa técnica multi-focal resultam interessantes sobreposições de imagens ‘inocentes’ – descrições muito palpáveis de corpos e roupas femininos, ou da vestimenta masculina com suas conotações hierárquicas e sociais: botas caprichosamente enceradas, por exemplo –, e de vislumbres que adivinham e antecipam os gestos predadores, cálculos assombrosos e armações infames que resultarão pouco a pouco das rivalidades veladas desses conquistadores do novo-nosso Brasil.

¹⁰² Ver: ROSENFELD, Kathrin. *Cidade Livre*. **Zero Hora**, Porto Alegre, sábado, 18 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.joaualmino.com/cidade-livre-3/>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

A tematização do Eu está tão profundamente marcando nossas subjetividades transpostas para o discurso da Rede, e também do papel, que tanto os blogues quanto as memórias e autobiografias envolvem uma variedade de públicos espectadores e interessados na intimidade alheia, levando-os para além do texto em si: aos paratextos. Isso revela também uma tendência ao espetáculo sobre si e sobre o qual tenho tratado aqui:

Embora não seja fácil expor as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de *voyeurismo*, a aprendizagem do viver –, a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca da subjetividade contemporânea. (ARFUCH, 2010, p. 16)

As lembranças do narrador já velho se fragmentam e se reconstroem nas páginas do seu blogue numa evocação de imagens que têm como núcleo, como plano de fundo, a família para o discurso da memória do narrador. Ele está sempre atento a alguns episódios que vão constituindo os personagens ao mesmo tempo que delineia aspectos históricos sobre a capital. O romance de Almino nos faz lembrar a narrativa proustiana sobre a qual foi questionado em uma das entrevistas que concedeu. Falando sobre o uso da memória em suas narrativas, Almino reitera que, diferentemente de Proust, suas memórias são inventadas:

Continuo achando “Em Busca do Tempo Perdido” uma das mais importantes obras literárias do século XX e, já por três vezes, antes de ler outros tantos livros que me atraem, tomo a decisão reler o de Proust.

Portanto é um texto que, de alguma maneira, me é familiar. Contudo, não creio que tenha me apropriado dele neste romance, pelo menos não de maneira consciente. Há uma diferença básica entre meu processo e o do grande narrador que foi Marcel Proust: a memória de meu personagem é principalmente memória inventada. Entre os ingredientes de minha “madeleine”, incluíram-se leituras, histórias ouvidas, crônicas da época e pura imaginação. Pode-se dizer, contudo, que, enquanto a narradora, em primeira pessoa, de meu romance “As Cinco Estações do Amor” fazia em vão um esforço antiproustiano para esquecer tudo e começar do zero, meus narradores de “O Livro das Emoções” e de “Cidade Livre” fazem o percurso contrário e proustiano de tentar recuperar a memória perdida. No caso de “Cidade Livre”, a memória do narrador é alimentada por vários diálogos – com seu pai, com suas tias, com o revisor e com os blogueiros. (BLUMENTHAL, 2010)

Alguns personagens misturam-se a personalidades famosas – como Fidel Castro, Aldous Huxley e Juscelino Kubitschek – e aqui reside a tentativa de dar uma dimensão histórica ao romance de Almino na retomada do passado sobre Brasília, ainda que ficcional. Em suas rememorações, o narrador conta sua história e reconstrói sua identidade. Isso porque ele que se vê atormentado pelas lembranças do passado em função de sua difícil relação com o pai e que, só agora, depois de muito tempo, lhe causaram a necessidade em escrever depois das pesquisas, dos medos e das inquietações que essas lembranças lhe causavam.

Mesmo havendo traços de um aparente historicismo, tudo não passa de ficção, como bem explica João Almino em outra de suas entrevistas:

Não é um romance histórico. Todos os personagens centrais bem como as tramas

que dão corpo ao romance são puras criações literárias. As memórias do narrador, João, são inventadas. O J.A. do prefácio não passa de uma referência jocosa ao M. de A. do Memorial de Aires. No entanto, como a história se passa no momento da construção de Brasília e na “Cidade Livre”, a cidade que foi construída para ser destruída no dia da inauguração de Brasília, adicionei ao texto elementos e personagens históricos que, embora secundários, têm a função de criar uma atmosfera de verossimilhança para o conjunto das histórias. (TONUS, 2010)

O blogue aqui é tomado como o suporte que garantirá visibilidade ao escritor-blogueiro. Ao mesmo tempo, o narrador espera os comentários de seus leitores ficcionais, ajudando-o a reconstruir suas lembranças.

Há uma recuperação da memória de um sujeito já velho remontando seu passado, em um emaranhado que se confunde com a verdade e com o traço impreciso da memória:

Em inúmeros momentos, o narrador usa dessa visita ao passado através de múltiplos olhares, colhendo as rédeas ao pontear dúvidas, enxertos e fabricações, como a narração pelo pai do episódio do acidente de Bernardo Sayão em avião “enganchado na copa de uma árvore”; mas o narrador adverte: “Não duvido, contudo, que aqui se revele o lado mitômano de papai e que a verdadeira fonte dessa história tenha sido JK num de seus livros, onde encontrei a mesma versão” (CL 147), ou a explicação dos dizeres de Aldous Huxley sobre Brasília obtidos por Miguel Andrade e não pelo pai do narrador e tampouco transmitidos como telegrama como sugeriam os jornais (CL 170-172). Nesse

pormenor, o romance serve como uma reescrita talvez confiável da história da cidade que mudou o país; pelo menos, soa como outra verdade, mais palatável, apesar da sua ficcionalidade e dos erros possíveis da memória. (CORRÊA, 2012)

O confuso emaranhado entre o narrador-personagem e o autor da capa permanece no discurso da narrativa por todo o romance, ainda que um leitor atento esteja ciente de que tudo não passa de uma estratégia para se aproximar dele. Presente e passado vão delineando a tessitura do texto e retomando um espaço urbano que marcou a história de nosso país e também do narrador, uma história que tem sido retratada por Almino em seu projeto literário ambientado em Brasília, marca atuante e presente em sua literatura¹⁰³.

Nesse sentido, como observamos, *Cidade livre* não é um livro de memórias enquanto gênero, mas há ali uma arquitetura narrativa que caminha entre o passado histórico do narrador-personagem e o presente, mascarados por personagens e confissões que, de uma forma ou de outra, transpassam a biografia do autor como o próprio João Almino, escritor, revela ao falar sobre sua literatura:

Como o presente reescreve o passado e as histórias sempre se refazem, uma autobiografia é só o que rememoramos agora e, se deve caber em determinado número de caracteres, é uma pequena seleção do que rememoramos. Apesar disso, vistos de distintas formas, certos elementos de nossa biografia teimam em permanecer nas manifestações de nossas lembranças. Minha literatura está cheia de biografias e memórias inventadas, e, se nunca havia feito autobiografia, foi por boas razões. O leitor

¹⁰³ Ver o texto de uma conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras, em 24 de agosto de 2006, na qual Almino faz uma reflexão metaliterária sobre sua própria literatura e sobre Brasília. O texto se intitula “O mito de Brasília e a literatura”. Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/omito/>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

exigente que me imaginava personagem de romance pode abandonar a leitura deste texto imediatamente, pois o que eu poderia contar de heróico, dramático ou apaixonante? (ALMINO, 2011, p. 12)

Ao elaborar narrativas que dialogam com o universo digital que envolve o formato do blogue, por exemplo, João Almino estabelece uma marca própria que está também em outros de seus romances.

Em *Idéias onde passar o fim do mundo* (1987), há uma relação direta entre a fotografia e o cinema uma vez que a narrativa em prosa tenta passar-se por um roteiro cinematográfico cujo narrador é um defunto-autor, uma alusão a Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); *Samba-enredo* (1994) é uma narrativa registrada por um computador, um processador de texto que se apaixona por sua escritora; seu mais recente *Enigmas da Primavera* (2015) é um romance muito atual tanto pela sua temática, que envolve os protestos políticos na Espanha e no Oriente Médio de 2011, quanto pelo narrador, que é um internauta militante preso ao mundo virtual. Contudo, a incorporação desses elementos se dá apenas pelo viés temático.

Como em outros de seus romances, Brasília está sempre no eixo-central de suas temáticas, assim como a incorporação da tecnologia na tessitura narrativa cuja centralidade reside no contágio com os meios digitais, tão presente na cultura contemporânea. Para Almino, falando sobre a aproximação de suas narrativas com os meios digitais: “dei continuidade a um interesse que desenvolvi, desde meu primeiro romance, em estabelecer um diálogo entre a literatura e outros meios de expressão, através da própria literatura.” (BLUMENTHAL, 2010).

Assim sendo, pensar no processo de espetacularização do escritor é pensar também nas técnicas relacionadas com os meios digitais, no tom confessional e memorialístico de seus romances, e também nos paratextos, por exemplo, como em muitas entrevistas publicadas nas quais revela traços marcantes de sua literatura, suas intenções e seus projetos literários.

Além disso, Almino mantém uma página pessoal¹⁰⁴ onde há textos alguns seus, outros de natureza crítica sobre sua obra, links para seus perfis em redes sociais, como *Facebook* e *Twitter*, um formulário para contato direto com o escritor, enfim, tentativas de

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

aproximação de seus leitores. As redes sociais são utilizadas para divulgar eventos nos quais estará o escritor, mais do que comentários sobre outros assuntos do interesse do dele. Recentemente, participou da *Miami Book Fair*¹⁰⁵, nos Estados Unidos, onde falou de seu romance *Cidade livre*.

A partir da narrativa de Almino, não em seu romance que aqui analisamos, é possível perceber uma margem do cenário literário que desloca o livro como objeto cultural e agrega-o ao circuito comunicacional com vistas a sua espetacularização, ainda que estejamos diante de uma literatura impressa, não digital.

O digital opera aqui no sentido em que os paratextos a ele relacionados estão acessíveis ao leitor que navega na Rede, mas também ao leitor do jornal, do suplemento literário, por exemplo. A narrativa forja o livro apresentando-o como um blogue real, apresentando um narrador-personagem fingindo ser um blogueiro e, ainda, assumindo ter leitores reais, tudo parte de uma armadilha que tenta seduzir o leitor.

Nesse sentido, tais estratégias são interessantes porque vão ao encontro do envolvimento do escritor com as ferramentas digitais: o blogue ficcional ali presente, como espaço de confissão, e também como espaço de espetacularização de um escritor inventado que clama por ser lido e publicado. O narrador de *Cidade livre* quer ser percebido, notado. Cabe ao leitor, o real, deixar-se envolver ou não pelo jogo criado pelo escritor, decidindo se irá ou não cair em sua armadilha.

5.3 O filho eterno no limiar da autoficção

O filho eterno (2008) é o exemplo que trago aqui para tratar da autoficção. Neste romance, se desvela um Eu mascarado na voz de um narrador em terceira pessoa, uma narrativa que tece um registro ficcional da biografia do autor da capa, Cristovão Tezza, como ele mesmo confessa em uma entrevista, mas que passaria como um romance “tradicional” para um leitor que não tivesse contato com dados biográficos do escritor.

Tezza assume a noção da *persona*: o escritor, por meio do narrador, se mascara na narrativa e trata de suas memórias ficcionalizadas. Aqui, a operação dos paratextos autorreferenciais é essencial para que a narrativa tenha o seu valor autobiográfico para leitor *voyeur*, que só se concretizará se o leitor expandir seu ambiente de

¹⁰⁵ Página do evento disponível em: <<http://miamibookfair.com/>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

leitura aos paratextos. Do contrário, a obra não deixa de ser um romance tal qual está na ficha catalográfica: “Romance brasileiro”.

Em entrevista concedida ao Grupo Editorial Record¹⁰⁶, Tezza fala sobre sua narrativa:

A ideia original, já de anos, era escrever um ensaio sobre a experiência de um pai com um filho especial. Mas desde a primeira página percebi que a linguagem da ficção seria a única a dar conta do tema, a não encerrá-lo num olhar supostamente objetivo. E a terceira pessoa foi uma consequência natural. Foi o modo que encontrei para me distanciar de mim mesmo, para dar o toque de frieza capaz de abrir camadas mais fundas da memória. E na verdade todos nós somos “eles” quando nos vemos longe no tempo. Não sou mais aquele pai que viveu a experiência. Tive de me recortar e recordar. Assim, criei uma “persona” de mim mesmo. [...] O filho eterno é um livro brutalmente autobiográfico — tudo nele partiu da memória. Mas é uma memória relativizada pela ficção, transformada pela linguagem romanesca. Isso me deu uma grande liberdade narrativa, em que a realidade se tornou não o limite, mas o ponto de partida para a reflexão. E o livro me permitiu pegar mais de 30 anos da minha vida e dar algum sentido a eles.

O romance é um dos livros mais importantes de Tezza¹⁰⁷ e tem como eixo central a história de um casal que tem sua relação abalada com a chegada do primeiro filho, com Síndrome de Down, e é aí que ficção e realidade se entrelaçam.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://goo.gl/Qlu5hJ>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

¹⁰⁷ Em 2008, o romance do escritor catarinense ganhou os prêmios Jabuti e Portugal Telecom e pode-se dizer que assim consolidou sua trajetória literária na cena brasileira, já de peso, em função do seu sucesso com a crítica e com o público.

Na narrativa, o filho, chamado Felipe, é o mote central de uma trama autobiográfica disfarçada de romance. Felipe é o nome do filho de Cristovão Tezza, escritor, e o romance trata também dessa relação entre pai e filho cujo narrador onisciente, em terceira pessoa, transita entre as memórias de seus personagens baseados na vida de Tezza, como ele mesmo declarou. O escritor relativiza a memória por meio da ficção, do romance, onde pode mascarar-se por detrás da voz narrativa.

O exercício da memória que se relaciona com a autoficção me permite visualizar um sujeito que escreve sobre si mesmo, narrador e escritor da capa, o qual reconstrói a sua história e seu Eu relatando experiências pessoais. Tezza escritor utiliza-se do narrador, uma *persona*, que tem plena liberdade para se encontrar e se desencontrar nessa narrativa. Como ele mesmo declarou, utiliza-se da terceira pessoa para se distanciar de si mesmo e, então, lançar-se ao emaranhado terreno da memória.

É preciso considerar ainda que, em narrativas como biografias, memórias e autobiografias, a verdade que se lê é a verdade da linguagem, mesma verdade criada pela *persona* que nos fala. A escrita permite ao escritor resignificar suas memórias e reinterpretar suas lembranças fragmentadas quando se propõe a refletir sobre si mesmo.

Nas escritas sobre si, o escritor está ciente de que há relativas percepções sobre seu passado, que é também fragmentado em função da memória, ou seja, “tudo é uma questão de linguagem, de argumentação. Nestes textos, há recortes, análises, constantes reinterpretações; eles não se propõem lineares, amarrados, cronológicos” (SILVA, 2012, p. 7).

A linguagem fala por si mesmo e é por meio dela que a *persona* se faz presente e constrói sua imagem. Na autoficção, os limites entre real e ficcional se estreitam ainda mais, uma vez que está em questão um sujeito que procura representar-se em outros campos além da verdade dos fatos. Em sua relação com o romance, por exemplo, na autoficção:

não se trata de estabelecer uma relação opositiva entre o romance, de um lado, e tudo o que engloba a chamada escrita de si, de outro. Ao contrário, este novo texto, o autoficcional, porta características próprias, a um só tempo híbridas e exclusivas, em que a questão da representação do sujeito vai mais além das noções de verdadeiro ou de falso, mas traz consigo uma outra saída,

representativa dos novos tempos. (SILVA, 2012, p. 9)

Em *O filho eterno*, há uma escrita na qual o leitor poderá ficar intrigado com tamanha relação que há entre o narrador e o autor da capa muito em função das informações e fatos presentes na narrativa. Nesse sentido, o que importa mais ao leitor *voyeur* não é como se conta, mas como de fato as coisas aconteceram, por isso o importante papel dos paratextos para as narrativas autorreferenciais:

[...] parece possível afirmar que a insistência em colocar autor e narrador no mesmo grupo indique uma espécie de duplo inseparável do enunciado literário. Como toda formulação hipotética deve testar sua validação em uma área específica de verificação, o fato de as características psicológicas do personagem de *O filho eterno* (seus sentimentos, suas intenções) e os atributos reveladores de sua configuração física, profissional e social definirem e qualificarem o autor, Cristovão Tezza, ou seja, o modo de ser e o de agir do personagem correspondem, em última análise, aos índices, dados e informações de que nos fala o autor em entrevistas, palestras e sobretudo no item “biografia do autor” no seu *website*. Estes que se referem ao autor Cristovão Tezza podem ser incorporados no personagem (pai), como tantos outros traços definidores. (ALMEIDA, 2013, p. 101)

Os traços biográficos de Tezza, que poderiam ser incorporados ao narrador de *O filho eterno*, configuram uma espécie de jogo de espelhos no qual o escritor produz um texto ao mesmo tempo em que é produzido por ele, e por isso se fala na *persona* criada pelo escritor no momento em que escreve sobre si mesmo num exercício de metalinguagem.

O narrador vai apresentando ao leitor os pensamentos e as inquietações do personagem tratado como “ele” (referência ao pai) ou

como “ela” (referência à mãe), e a Felipe, o filho que nasceu e único personagem com nome: “Que nome dariam a ele? Se fosse mulher seria Alice, se fosse homem seria Felipe. Felipe. Um belo nome” (TEZZA, 2011, p. 20).

O pai, aos poucos, é descrito pelo narrador como um graduado em Letras e autor de títulos como *O terrorista lírico*, *Ensaio da paixão* e *Trapo*, por exemplo, mesmos títulos já publicados por Cristovão Tezza e que teriam sido publicados pelo personagem “pai”. Aqui se percebe, mesmo que indiretamente, um exercício de metaficção indireta, no sentido em que o protagonista que nos conta a história apresenta-se com traços pessoais como os do autor da capa, opondo e aproximando realidade e ficção.

Nesse sentido, segundo Kobs (2006, p. 29):

como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção. [...] O objetivo de fazer um personagem, geralmente o protagonista, contar a história confere-lhe o status de autor. Além disso, o personagem pode acumular, ainda, a função de narrador. Se isso ocorre, surge mais um fator de complicação: a narração em primeira pessoa, que gera, na maioria das vezes, a ilusão de que a história narrada é real, já que vivenciada por quem a conta. Para a metaficção, a função mais importante é a de autor, pois é ela que opõe a aproxima, ao mesmo tempo, realidade e ficção, além de revelar ao leitor os bastidores da criação artística.

O que se evoca na narrativa são as lembranças de um narrador em terceira pessoa, sem nome, e que colocam o leitor diante de um romance, como está na catalogação do livro (um paratexto da obra), ao mesmo tempo que o coloca diante de uma autobiografia “não declarada” quando se percebem rastros biográficos do escritor:

Neste dilema é preciso mover o leitor de uma autoficção: Trata-se de um relato de aparência autobiográfica ou é uma autobiografia sem mais ficção que o rótulo do romance? Ambas as soluções são possíveis, mas sem esquecer que a solução autobiográfica e a solução romanesca são as duas extremidades de um arco no qual se encaixa muitos pontos intermediários. Quanto mais sutil a mistura dos dois pactos, mais prolongado será o efeito da insolubilidade da história e maior o esforço para resolvê-lo. Entre o romance e a autobiografia há uma grande variedade de formas e estratégias de possibilidades infinitas. Dependendo de como se olha, a autoficção propõe um pacto de ficção pela indicação genérica que preside a história, ou um pacto autobiográfico usando o mesmo nome próprio que o personagem toma do autor. Mas a simulação, como eu disse, pode ser dupla e enganosa. Em ambos os casos, mas especialmente no primeiro, a identidade nominal aumenta a confusão e quebra as expectativas dos leitores.

(ALBERCA, 2007, tradução minha)¹⁰⁸

¹⁰⁸ En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción: ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela? Ambas soluciones son posibles, pero sin olvidar que la solución autobiográfica y la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo. Entre la novela y la autobiografía hay una gran variedad de formas y estrategias y una infinidad de posibilidades. Según se mire, la autoficción propone un pacto de ficción por la indicación genérica que preside el relato, o un pacto autobiográfico por la utilización del mismo nombre propio que el personaje toma del autor. Pero su simulación, como acabo de decir, puede ser doble y engañosa. En ambos casos, pero sobre todo en el primero, la identidad nominal acrecienta la confusión y rompe las expectativas de los lectores.

O relato da experiência em *O filho eterno* se percebe alimentado por uma pulsão pessoal do personagem do “pai”, com 28 anos, diante da dificuldade em lidar com a brusca chegada do filho na década de 1970. Aqui, o narrador vai encenando uma imagem sobre si mesmo e resgatando perspectivas de um personagem ainda jovem, com sonhos e ambições. Aos poucos, ele vai aceitando a condição do filho com a síndrome e a aceitação de si mesmo numa autoanálise que se percebe autorreferencial e metaficcional na voz do narrador onisciente:

Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atalhufam a gaveta. Um gancho atávico ainda o prende à nostalgia de uma comunidade de teatro, que frequenta uma vez por ano, numa prolongada dependência ao guru da infância, uma ginástica interminável e insolúvel para ajustar o relógio de hoje à fantasmagoria de um tempo acabado. Filhote retardatário dos anos 1970, impregnado da soberba da periferia da periferia, vai farejando pela instituição alguma saída. É difícil renascer, ele dirá, alguns anos depois, mais frio. Enquanto isso, dá aulas particulares de redação e revisa compenetrado teses e dissertações de mestrado sobre qualquer tema. (TEZZA, 2011, p. 12)

Tezza encontra, na autoficção, uma saída para a construção de uma imagem autoral com o objetivo de revelar sua intimidade que se vê mascarada pelo discurso do romance. É como se ele fizesse revelações com ressalvas, ou seja, em vez de publicar uma autobiografia ou mesmo memórias, ele preferiu apresentar a narrativa como romance.

A inquietação sobre a via espetacular do romance de Tezza está também presente na tese de Veridiana Almeida, de 2011, *Confissões com ficção: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza*, cujas reflexões recaem sobre o processo de mediatização do escritor e os motivos que estariam por detrás do sucesso do romance:

A questão é: por que o sucesso de crítica e público de *O filho eterno*? Seria o forte apelo emocional na temática? Seria a interferência da mídia? Seria o selo de uma grande editora? Seria o fato de histórias reais venderem mais que ficcionais? Seria mérito literário, ou seja, a qualidade da expressão verbal, uma vez que o próprio autor reconhece um salto qualitativo no discurso desse romance? (ALMEIDA, 2011, p. 34)

De fato, *O filho eterno* vendeu mais de 50 mil exemplares e foi contemplado com prêmios literários, além de ter sido traduzido para outros idiomas. Tezza, até então também professor universitário, decidiu abandonar sua carreira na academia e dedicar-se à Literatura, e pôde perceber que a narrativa mudou a forma como o público e o mercado o percebiam.

Entre as indagações de Almeida no excerto acima, que muito condizem com as minhas inquietações sobre os escritores de hoje, diria que *O filho eterno* representa, no caso de Tezza, um exemplo muito claro do como a mediatização do escritor se vê necessária, mesmo que imprevisível, para que se possa alcançar o sucesso e a visibilidade.

Tezza, enquanto intelectual, tem uma visão do também teórico que se presentifica em suas narrativas, a exemplo da presença marcante do professor ou do profissional de Letras que é recorrente em suas narrativas¹⁰⁹. Questionado em uma entrevista sobre como a ficção e a realidade se entrelaçam em *O filho eterno*, Tezza diz que:

É um tema interessante, a fronteira entre a ficção e a biografia. O que faz a ficção não são os "fatos", simplesmente; é o modo de

¹⁰⁹ A exemplo do seu mais recente romance, *O professor* (2014), e no qual Tezza também trata da memória; e *Um erro emocional* (2010) sobre o qual já escrevi. Ver: SANTA, Everton Vinicius de. O jogo autor-leitor na literatura do agora. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 42, 2013. p. 209-221. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 jul. 2015.

tratá-los e a postura do narrador diante deles. Numa biografia, ou autobiografia, há um "pacto de verdade" entre o narrador e o leitor, um compromisso intransigente com a realidade factual. Na ficção, é a lógica interna do romance que comanda; os fatos dizem respeito à estrutura do livro, à coerência dos personagens – se são fatos "reais" ou se são inventados não tem a mínima importância. O pai de O filho eterno é um personagem: assim que o livro começou a avançar, eu me afastei completamente dele. Numa biografia, isso seria impossível.¹¹⁰

Aqui temos uma autoficção no sentido em que se pode sugerir ou fazer o leitor suspeitar das semelhanças e aproximações entre o protagonista, o narrador e o autor, em função do que se narra. A construção do discurso da narrativa é que gera a incerteza de identificação, mas nem sempre se poderá confirmar a identidade deles, exceto pelos paratextos que estão cada vez mais indissociáveis das narrativas de hoje, se considerarmos o leitor *voyeur*.

Os elementos autobiográficos presentes ali residem nas pistas e nos rastros deixados pelo escritor na emaranhada indefinição que, segundo Alberca, “na qual a identidade nominal do personagem e do autor poderiam tratar-se de uma ficção ou, simplesmente, de uma enganosa aparência autobiográfica” (2007, tradução minha)¹¹¹.

Em *A menina do sobrado*, havia evidências diretas ao discurso da memória, desde a capa do livro até as autorreferências entre narrador e escritor, diferentemente do jogo criado por João Almino em *Cidade livre*, cuja romance evidencia uma estratégia que está na forma e que faz da narrativa uma ilusão biográfica ali presente. *Cidade livre* se aproxima do leitor como estratégia assertiva pela proximidade com seu cotidiano

¹¹⁰ Entrevista ao *Ler&Cia*. Um escritor profissional. julho/agosto 2012. Disponível em:

<http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_ler_cia_jul_ago_2012.pdf>.

Acesso em: 16 jul. 2015.

¹¹¹ “en el cual la identidad nominal de personaje y autor podría tratarse de una ficción o, simplemente, de una engañosa apariencia autobiográfica”

ao apresentar-se como livro-blogue, numa relação com os meios digitais.

Em *O filho eterno*, a estratégia incide sobre o tema do Eu-personagem e do Eu-escriptor, apesar dele estar na terceira pessoa, que vai se delatando no decorrer na narrativa e cria um “espaço” ao redor dela envolvendo e alimentando o interesse do leitor, sobretudo daqueles que conhecem dados biográficos de Tezza.

Para Schollhammer:

[...] no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 107)

Tezza realiza muito bem um exercício de dissimulação da própria realidade no processo ficcional de seu romance, reinventando uma imagem própria tanto do escritor quanto do teórico. Tezza extrapola os limites entre autor e narrador envolvendo também memórias inventadas e traços biográficos que ficcionalizam o cenário no qual residem os personagens e o narrador de *O filho eterno*.

Na interessante tese de Anna Faedrich Martins (2014, p. 40), na qual a pesquisadora pôde entrevistar vários escritores e teóricos sobre o termo autoficção, Tezza, por exemplo, admite o teor autobiográfico de *O filho eterno* e não soube responder, de fato, o que leva um escritor a escrever sobre si:

Sinceramente, não sei. No meu caso, esse impulso aconteceu tardiamente, com *O filho eterno*, depois de mais de dez livros publicados. E acho que já esgotei o material

biográfico para a minha ficção. Posso dizer, retrospectivamente, que escrevi sobre a minha experiência porque ela não era mais “traumática”; era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente. De certa forma, foi um desafio quase que mais literário que existencial – o tema do filho especial é um convite para todas as cascas de banana sentimentais que a ficção tem à disposição. No sentido pessoal, senti um certo impulso de enfrentar o acontecimento mais importante da minha vida. Eu começava a sentir uma espécie de covardia por jamais ter tratado do assunto. (Cristovão Tezza)

O inventar-se e mascarar-se por detrás do texto estão relacionados com essa *persona* que o escritor assume, na autoficção, para exhibir-se a um público para quem, de fato, nunca fica totalmente claro o que é verdade e o que é mentira. E é sobre esse jogo que tenho tratado aqui como um dos eixos que move a atual literatura brasileira, que tenciona o espetáculo como mote do *show* do Eu presente nas narrativas sobre si, mesmo quando se tenta mostrar o contrário.

Quando falo na *persona*, é preciso considerar também a voz do escritor fora da obra em foco, e que também alimenta o imaginário do espetáculo que está presente nas entrevistas concedidas, nas páginas da internet, nas reflexões sobre sua obra e nos eventos e prêmios literários. A exacerbação da própria imagem, ainda que não seja intencional, nos coloca, enquanto leitores, numa posição privilegiada no sentido de que podemos assumir uma perspectiva *voyeurística*.

5.4 A memória intelectual em *O espírito da prosa*

Volto a reiterar aqui que a tecnoespetacularização do escritor de hoje tem relação com os articulados movimentos que extrapolam o texto narrativo, ou seja, que alcançam, nos paratextos autorreferenciais, sua manobra para a visibilidade. Ao mesmo tempo, escritores e editoras trabalham na construção de imagens do Eu-escriptor considerando a relação da intimidade e também da imagem pública como forma de autoafirmarem-se no cenário literário, favorecido pelos ambientes digitais.

Tecnoespetacularizado porque cada vez mais os escritores têm estado presentes e se rendido a uma presença virtual da Rede. Muitos deles mantêm páginas pessoais nas quais se publicam informações pessoais e também sobre suas obras, não se sabe, no entanto, se essas páginas são geridas pelos próprios escritores, por seus agentes literários ou pelas próprias editoras.

Cristovão Tezza, por exemplo, mantém uma página pessoal¹¹² na qual se encontram informações biográficas, links para textos críticos sobre sua literatura, indicações de leituras de entrevista concedidas por ele, indicações de textos literários, palestras, traduções, enfim, uma espécie de repositório sobre si mesmo. Em sua página no *Facebook*¹¹³ se encontram informações sobre sua agenda como a participação em lançamentos de livros, em bienais, em eventos, enfim, um espaço voltado à promoção de sua agenda literária.

João Almino também tem sua página pessoal¹¹⁴ com informações biográficas, bibliografias, indicações de leituras sobre suas obras a exemplo de resenhas, artigos, dissertações, teses, vídeos e textos de entrevistas concedidas pelo autor entre outras informações. Sua página pessoal no *Facebook*¹¹⁵ também é bastante comentada pelos usuários.

João Anzanello Carrascoza, por sua vez, também escritor e professor universitário, mantém sua página oficial no *Facebook*¹¹⁶ na qual publica quase diariamente, entre recomendações de leituras, presença em eventos e comentários sobre publicações suas e de outros escritores.

Milton Hatoum¹¹⁷ também tem sua página pessoal na rede social, como muitos outros escritores, assim como uma página na qual se encontram, como na página de Tezza, indicações de leituras, informações biográficas, links para textos sobre sua literatura, como

¹¹² Disponível em: < <http://www.cristovaotezza.com.br/>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

¹¹³ Disponível em: <<https://pt-br.Facebook.com/CristovaoTezza/>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

¹¹⁵ Disponível e, < https://pt-br.facebook.com/pages/Joao-Almino/280247557858?sk=app_2392950137>. Acesso em: 06 jan. 2016.

¹¹⁶ Disponível em: <<https://pt-br.Facebook.com/pages/Jo%C3%A3o-Anzanello-Carrascoza/236629223177640>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://pt-br.Facebook.com/Milton-Hatoum-Cinzas-do-Norte-e-outros-162329267168613/>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

teses e entrevistas, além de um espaço dedicado às notícias sobre o escritor. Hatoum também tem uma coluna semanal no jornal *O Estado de São Paulo*.

Luiz Ruffato, por exemplo, importante e renomado escritor, tem dois blogues pessoais (estou assumindo que o escritor ele mesmo é o real autor desses blogues porque recebi um e-mail, recentemente, assinado por ele, divulgando suas páginas) nos quais publica com certa frequência: “Lendo os Clássicos”¹¹⁸ e “Antologia pessoal da poesia brasileira”¹¹⁹.

Em “Lendo os Clássicos”, o escritor dedica-se a comentar sobre leituras e releituras de obras clássicas da literatura, cuja linguagem é bastante acessível e, em suas leituras, ele classifica as obras que lê entre “Obra-prima”, “Muito bom”, “Bom”, “Não gosto”. São recomendações de leitura que, para um leitor mais atento ou interessado pela literatura de Ruffato, pode ser uma forma de aproximar-se dele, mesmo que indiretamente.

Em “Antologia pessoal da poesia brasileira”, Ruffato publica “os melhores poemas da literatura brasileira”, segundo a descrição do blogue. Não há comentários do escritor ou avaliações como no outro blogue, mas o exercício é interessante porque revela impressões pessoais de um escritor já renomado.

Além disso, Ruffato tem uma coluna semanal no jornal *El País*¹²⁰, na qual publica artigos sobre os mais variados assuntos, outro espaço no qual o escritor assume uma postura diferente da que se lê em seu blogue, muito em função do público alvo a que se destina sua coluna em um periódico importante como este.

Então, Ruffato, por exemplo, ao publicar no jornal e manter atualizados seus blogues, mantém-se presente, em evidência, mantém contato com seu público mesmo que não esteja autopromocionando suas próprias narrativas, não deixa de estar se autoexibindo ao publicar ali gostos pessoais ou reflexões ao estilo do cronista de jornal. Ao leitor *voyeur* interessaria saber mais detalhes sobre a vida desses escritores, o que fazem, o que comem, o que leem, do que gostam, que

¹¹⁸ Disponível em: < <http://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

¹¹⁹ Disponível em: < <http://antologiapessoalpoesia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

¹²⁰ Disponível em: <http://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza/a/>. Acesso em: 02 jan. 2015.

lugares frequentam, enfim, é o escritor como celebridade que desperta atenção para si, se mostra e aparece. São estratégias que têm relação com a importância dada à imagem de si mesmo na Rede e fora dela.

Assim como estes, outros escritores mantêm-se presentes e em contato com seu público dessa maneira, massificando informações sobre si e sobre suas narrativas nos meios digitais. Tais elementos vão constituindo os paratextos autorreferenciais que darão forma à imagem do autor que se presente exibir, que se pretende promocionar. São estratégias de autopromoção que podem surtir grande retorno em função do elevado número de usuários presentes em plataformas como *Facebook*, *Twitter* ou mesmo entre usuários do *YouTube*, ferramenta que as editoras exploram bastante.

A Companhia das Letras, por exemplo, ao promover o lançamento de *O irmão alemão* (2015), de Chico Buarque, publicou um vídeo com o autor lendo um trecho do romance que, aliás, tem muitos traços autobiográficos, em seu canal no *YouTube*. Há, ainda, alguns *book trailers* presentes nesse canal¹²¹, no qual escritores aparecem comentando sobre seus livros em vídeos de 1 a 3 minutos. Há também vídeos de entrevistas com críticos literários entre outras personalidades que são disponibilizadas apenas neste formato eletrônico.

Explora-se, desta forma, a imagem de escritores, críticos ou outras personalidades em função de uma autopromoção que visa atingir mais públicos, considerando que a internet é um meio importante para a divulgação e promoção de produtos e imagens.

Ao trazer aqui as narrativas *Cidade livre* e *O filho eterno* procurei exemplificar estratégias distintas de aproximação com o leitor, pois tratam de memórias ficcionalizadas e, ainda, de exercícios de metaficção. Ambas as narrativas tratam de Eus ficcionais que, *a priori*, não têm relação direta com o autor da capa. Ambos são romances.

Cidade livre procura tratar da memória não de João Almino da capa, mas por meio de um narrador que procura aproximar-se do leitor numa tentativa de validar seu discurso. Além disso, o narrador faz menções sobre seu contato com o autor da capa, que o auxiliou na revisão do livro.

Ao ser apresentado como um livro-blogue, o romance demonstra uma estratégia do escritor em apresentar ao leitor uma narrativa que simula um ambiente virtual, apesar de que não passa de

¹²¹ Disponível em: < <https://www.YouTube.com/user/CompanhiaDasLetras>>. Acesso em 06 jan. 2016.

um recurso formal, uma vez que nenhuma interação é possível ali entre autor e leitor como seria possível num blogue real.

O exercício que me parece interessante está justamente nessa técnica: a de tentar deslocar o leitor para um ambiente que lhe possa ser familiar, considerando um leitor que está presente e familiarizado com ferramentas dessa natureza, o que também demonstra a contemporaneidade do escritor. A narrativa também trata da memória de um narrador que faz referências ao autor da capa, mantendo o suspense até o final da narrativa aos leitores blogue ficcional.

O filho eterno também é uma narrativa retrospectiva que tem como foco a história de um narrador, em terceira pessoa, na qual Tezza ficcionaliza suas experiências de vida com relação ao seu filho, uma técnica utilizada pelo escritor para que a obra tivesse um tom mais literário e não autobiográfico, como disse em uma entrevista.

Tezza assume, então, uma *persona* ao utilizar a terceira pessoa, sendo ele mesmo e sendo um outro que se confundem na narrativa, um discurso cujo narrador está analisando o tempo todo sua relação consigo mesmo e com sua família. O leitor, contudo, apenas poderá perceber traços biográficos do autor da capa se expandir seu universo de leitura aos paratextos sobre o autor e sua obra.

As narrativas que tratam de si, nesse sentido, poderão ser exemplos de autoexibição de uma imagem autoral, como as autoficções, nas quais se procura ficcionalizar experiências vividas, confundindo o leitor, assim como os escritos que tratam da trajetória do profissional, da formação do intelectual ou do escritor, como observamos em outra narrativa de Tezza aqui presente: *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012).

O tecnospetáculo preza, então, pela imagem do escritor mais até que pelo produto de sua criação, a obra, que, de fato, seria o objetivo principal ao se explorar a imagem do escritor. A cultura que vê no Eu seu objeto de desejo, não restrita apenas à literatura, corrobora o sucesso dos blogues, como se viu há alguns anos atrás, das escritas sobre si e da memória como eixo norteador da narrativa. Esses são alguns dos elementos que fomentam um eixo do cenário literário e da indústria literária atual.

O interesse pela intimidade do outro alimenta a narrativa de alguns escritores e também o interesse de leitores cada vez mais atentos à vida privada de tais celebridades literárias. Isso tudo tem relação com o *show* do Eu, com a busca pela autopromoção de si e de seus escritos na idealização de um jogo, como disse Tezza em uma de suas

entrevistas, sobre assumir uma *persona* por detrás no nome próprio, por exemplo, para o caso das autoficções.

A vida íntima do escritor se faz tema de sua narrativa e, por isso, o termo “ego-histórias” exemplifica a dinâmica literária do escrever sobre si, assim como a autobiografia, em um exercício reflexivo presente nas memórias intelectuais em que alguns escritores assumem a primeira pessoa e expõem aspectos de sua vida privada vinculada com sua formação intelectual. *Como e por que sou romancista* (1893), de José de Alencar, é um dos exemplos mais significativos de nossa literatura sobre memórias intelectuais:

Na conversa que tivemos, há cinco dias, exprimi V. o desejo de colher acerca de minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade. [...] Como bem reflexionou V., há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual. [...] Enquanto não vem ao lume do papel, que para o da imprensa ainda é cedo, essa obra futura, quero em sua intenção fazer o rascunho de um capítulo. Será daquele, onde se referem as circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance. (ALENCAR, 2001, p. 1)

No discurso de José de Alencar, é possível perceber uma necessidade por revelar sua intimidade ao grande público por meio do texto memorialístico que está sempre “à sombra”. Essa também é uma prática comum do profissional das Letras ou da academia que, de uma forma ou de outra, contribui para o exercício reflexivo sobre sua própria produção não apenas com vistas ao espetáculo, mas também com vistas ao reconhecimento tanto pessoal quanto profissional.

Há uma preocupação que se observa, por exemplo, entre os escritores, em manterem páginas pessoais onde se pode publicar textos inéditos, se pode comentar sobre assuntos de interesse pessoal, se pode fazer propaganda sobre si mesmo, se pode manter o leitor atualizado sobre sua agenda literária entre outros fins com vistas a um exercício de autopromoção.

Para Olinto (2012, p. 3):

A publicação da própria história de vida por acadêmicos no campo das letras, ainda que atenuada pela ênfase sobre questões institucionais acadêmicas e a sua inserção em contextos político-históricos, confere a esse ato inevitavelmente o caráter de propriedade pública. E é nessa delicada junção de interesses contraditórios que se localiza a escrita (auto)biográfica como encenação singela de desejos tácitos que informam e tingem esse gesto do intelectual que circula nos meandros da comunidade científica em busca de gratificação e reconhecimento profissional e pessoal.

As práticas da escrita sobre si são também reflexo de um contexto atual no qual se observa a exposição de identidades e revelam também uma tendência narcisística, cada vez mais em voga, no cenário contemporâneo, não só na literatura:

Esse registro da voz - a primeira pessoa, o testemunho - como a expressão altamente valorizada da experiência, tanto individual como coletiva, é essencial hoje em relação, justamente, com a dimensão socio-histórica de nosso conflitivo presente. O "espaço biográfico" altera decisivamente, como dissemos, as esferas clássicas do público e privado para delinear uma nova "intimidade

pública", tanto em seu caráter de modelo de "educação sentimental", ligado à implantação subjetiva e até mesmo narcisista, como no drama de vida e desenvolvimento de memórias traumáticas. (ARFUCH, 2014, p. 70, tradução minha)¹²²

As ego-histórias, então, são memórias intelectuais que caracterizam uma conexão íntima e pessoal dos escritores com suas influências teóricas, conceituais e experiências profissionais. Mais do que apenas construir um sujeito intelectual, nas ego-histórias é possível diluir a teoria literária que perpassa esses sujeitos no discurso confessional e, a partir dele, delinear sua identidade, seus papéis sociais e também suas transformações artísticas.

As memórias intelectuais revelam a construção de um sujeito que escreve, um sujeito envolvido pela teoria (falo aqui do ponto de vista do profissional das Letras) tratando de suas inquietações, seu papel social, institucional e que explora suas transformações pessoais e profissionais numa estratégia autopromocional e autoconfessional. É isso que faz Cristovão Tezza em *O espírito da prosa* (2012).

Na narrativa em primeira pessoa, o narrador-autor faz uma reflexão sobre seu ofício como escritor e também como profissional das Letras, como fez José de Alencar, numa publicação que foca no próprio reconhecimento de sua trajetória intelectual e em sua vida pessoal que tiveram relação com sua carreira profissional.

O espírito da prosa é uma reflexão sobre sucessos e decepções, dificuldades e contribuições sobre aquilo que se pode alcançar profissionalmente e sobre aquilo que Tezza se propôs a fazer enquanto profissional das Letras, delineando um retrato pessoal e também íntimo

¹²² Ese registro de la voz – la primera persona, el testimonio – en tanto expresión altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión socio histórica de nuestro conflictivo presente. El “espacio biográfico” altera decisivamente, como ya dijimos, las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva “intimidad pública”, tanto en su carácter modélico de “educación sentimental”, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas.

de um sujeito cujos elementos biográficos residem no texto, como acontece nas autobiografias.

As narrativas de Tezza contêm muitas marcas próprias de um estudioso da teoria da Literatura, tema que será recorrente em sua “autobiografia literária”, como está no subtítulo, na qual o narrador-autor vai relatando suas experiências acadêmicas e profissionais com algumas idas e vindas por alguns fatos de sua vida pessoal.

Há ali relatos sobre as aulas na universidade, a influência da teoria na sua formação enquanto professor e escritor e as motivações que o levaram a escrever essa sua autobiografia. A narrativa é uma espécie de texto de “formação”, como a de José de Alencar, e bem articulada com a proposta do escritor, segundo ele mesmo: “Este não é um trabalho acadêmico. Mas como pertenci à Ordem durante mais de vinte anos e estou longe do claustro ainda há pouco tempo, certamente muitas marcas do mundo acadêmico vão transparecer na minha linguagem” (TEZZA, 2012, p. 1).

O discurso de Tezza revela um escritor consciente sobre os processos de espetacularização de sua imagem autoral e como eles foram importantes para sua carreira como escritor:

Jornais e revistas importantes me convidaram para escrever críticas, resenhas, crônicas; fui entrevistado incontáveis vezes; muito se disse sobre meus textos; cheguei a ser traduzido em seis ou sete línguas; jornalistas, críticos e professores continuam compartilhando simpaticamente meus livros, e sou grato a eles por, afinal, garantirem minha sobrevivência (no sentido abstrato, como artista, e no sentido concreto, como arrimo de família); com justiça; mas o saldo tem sido positivo, digamos assim, se fosse o caso de, no balcão do armazém, conferir, medir, pesar e concluir. (TEZZA, 2012, p. 2)

Na literatura atual é preciso considerar um sujeito-escritor que reconstrói sua identidade por meio da linguagem e que tem na memória e nas escritas sobre si o ponto de referência para a revitalização de si mesmo. Tezza escritor se exhibe para o “outro” no jogo com o leitor, um

movimento que transita entre os espaços da voz do narrador e do autor presentes numa narrativa que extrapola o biográfico:

Se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas ou enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta da verdade). Mas se o leitor sente nessas palavras um *outro* que fala (um narrador abstrato, por exemplo), com intenção estética (isto é, com intenção de elaborar uma obra fechada de representação de um ponto de vista que não é, necessariamente, ou completamente a de CT; que, enfim, *não pode* ser de modo chapado a do autor), ele estará diante de prosa romanesca, ainda que embrionária. (TEZZA, 2012, p. 15, grifos do autor)

A narrativa vai sendo, paulatinamente, interrompida para dar lugar a comentários com respeito à teoria e às leituras relacionadas à prática literária, assertivas bem estruturadas e que demonstram seu comprometimento com as origens do Tezza escritor e do Tezza professor. Por toda a narrativa, o narrador-autor vai esclarecendo o leitor, não porque Tezza o subestima, mas porque, de fato, Tezza esboça em seu texto o “espírito da prosa” a que ele se refere no título do livro:

Nos anos 1970, um ciclo completo da literatura brasileira começava a se apagar, e, como eu disse antes, com ele o clássico espírito da prosa, que era o que me alimentava – a prosa (isso imagino agora) começava entre nós a ter sua data de validade

vencida. [...] Na prosa, o dominante de prestígio passava a ser o poético autorreferente, a negação do realismo (uma negação que entretanto não conseguia tirar os pés do chão, pela sua pobreza conceitual), o escapismo de um mundo paralelo e excludente, protegido no sonho, e um desejo psicanalítico de ruptura a qualquer preço, sob o medo da tradição (identificada sempre com o conservadorismo, um pecado então mortal.). (TEZZA, 2012, p. 98)

Desde o sucesso de *O filho eterno*, Tezza tem construído e fomentado seu próprio percurso e projeto literário, que culminou em *O espírito da prosa*, num sincero, crítico, reflexivo e ensaístico autocentrado narrativo sobre sua própria prosa ao longo dos mais de 30 anos de carreira, um escritor que sabe usar bem algumas estratégias de autopromoção.

A mídia também contribuiu no processo de mediatização de um escritor que encontrou na linguagem de sua autobiografia literária, uma finalidade em si mesma: um exercício de autoanálise que poderá instigar os leitores mais curiosos, sobretudo o leitor técnico, o pesquisador ou o acadêmico.

O interesse de Tezza pela prosa autorreferencial começou nas cartas que escrevia. Para ele, “as cartas eram outro sintoma de minha prisão voluntária ao passado; de outro, eram um modo de manter vivo o foco natural do meu texto, as encruzilhadas do aqui e agora, os temas da vida real, em que dava topada a todo instante” (TEZZA, 2012, p. 163).

Nelas, Tezza já via um profícuo exercício de retomada do passado e de uma autofocalização sobre si mesmo, revelando que “as cartas foram uma oficina” para sua literatura.

Nesse momento, Tezza admite sua percepção quanto à transição que houve entre os suportes digitais, vendo-se indissociavelmente contagiado e envolvido por tais mudanças:

Este é outro enigma do advento da Internet – ela popularizou a palavra escrita de uma forma jamais vista em nenhum outro momento da história; não há uma só página

da Internet sem alguma palavra escrita e sem alguma exigência ou algum convite que para que se escreva algo, e sempre algo familiar, intransferível, próximo; apesar de o inacreditável poder imagético da Internet, a palavra reina sobre ela. Mas, num paradoxo, o registro do passado tornou-se extremamente volátil [...] (TEZZA, 2012, p. 163)

A volatilidade sobre a qual Tezza comenta está diretamente ligada à natureza dos ambientes digitais que configuram um espaço aparentemente ilimitado para arquivamento de memórias, registros e de imagens, território de “livre” acesso e que garante oportunidades que outros suportes não poderiam garantir, em épocas passadas, a exemplo da autoexibição de uma imagem autoral pública ao mesmo tempo que se observa um oceano de informações que, cedo ou tarde, irão desvanecer nas malhas dos *bits* e que poderão ser esquecidas entre os vãos dos hiperlinques.

O mesmo ambiente que assegura (falsamente) a ideia de uma eterna imagem de um Eu presente no mundo é o mesmo que coloca em xeque a sobrevivência da imagem espetacular de que se alimenta o olhar do “outro”, das lembranças ali registradas por meio da palavra, da força que move a transposição da memória para a tela ou para o papel:

Em suma, ao mesmo tempo em que vivemos rodeados por uma muralha permanente de palavras escritas, a memória de nossa vida pessoal regrediu à lógica da oralidade; nossos passos se apagam diariamente na areia e só podem se refazer pela frágil e falsa lembrança interessada; a fantasia nossa de cada instante não encontra mais o contrapeso da prova escrita de sua existência. (TEZZA, 2012, p. 164)

Na sua relação com a espetacularização, como vitrina autopromocional típica do escritor de hoje, e necessária, além das páginas pessoais e perfis em redes sociais, Tezza assinava uma coluna

semanal no jornal *Gazeta do Povo*¹²³ até final de 2014 e tem contrato com uma das editoras mais importantes do país, o Grupo Editorial Record.

Tais ferramentas estão diretamente ligadas à autoexibição da figura pública do escritor como suporte para a construção de uma imagem autoral. Embora haja um mecanismo mercadológico e editorial por detrás das estratégias de espetacularização, supondo que elas sejam geridas por uma equipe e não apenas por Tezza, elas, de fato, fazem parte do espetáculo do Eu que vai além do texto, está além de sua autobiografia literária, está também nos paratextos autorreferenciais que irão saciar os ávidos leitores.

Em entrevista publicada na revista *Cult*¹²⁴, Tezza declara as motivações que o levaram a escrever suas memórias intelectuais:

[...] pelo sucesso de “O filho eterno”, pela minha opção em me demitir da universidade e pela proliferação de eventos literários no país, passei a dar palestras sobre meus livros e sobre literatura em todo lugar, e num momento achei que eu, de tanto falar sobre isso, estaria maduro para um ensaio sobre a minha própria formação – o foco seria o momento em que me transformei em escritor. [...] eu queria esmiuçar meu próprio processo criativo com mais clareza. Assim nasceu *O espírito da prosa*. Chamei “autobiografia” justamente para marcar a diferença da ficção – no ensaio, em cada linha está presente uma “pressuposição” de verdade; em todo ensaio, o narrador desespera-se para ser idêntico ao autor (o que, na ficção, é mortal). (TEZZA, 2015, p. 61)

¹²³ Ver em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/cristovao-tezza/>>.

¹²⁴ TEZZA, Cristovão. As transições de Cristovão Tezza. São Paulo, *Cult*, n. 202, junho de 2015.

Tezza transita entre duas frentes da autoficção que ora recai sobre romance disfarçadamente autobiográfico, em *O filho eterno*, e ora recai sobre *O espírito da prosa*, uma autobiografia literária. Em ambas as narrativas há uma tensão entre real e ficcional. Ambas procuram delimitar, cada uma a seu modo, os limites entre a posição do Eu narrador e do Eu personagem. Enquanto *O filho eterno* dispersa alguns fragmentos biográficos do escritor diluídos no texto, *O espírito da prosa* escancara isso de vez, desde a capa, com o nome próprio e com o subtítulo.

O espírito da prosa revela, assim, ao vermos na capa a denominação “autobiografia literária”, a exacerbação da figura do escritor, mas também do intelectual, numa caracterização das ego-histórias do profissional das Letras. Tezza é também o sujeito-escritor que se afirma no cenário literário atual do qual faz parte e no qual tem papel de peso, afirmando-se, autoanalisando-se, refletindo sobre si mesmo e sobre o contexto que o cerca.

Assim, não só com *O espírito da prosa*, mas também com *O filho eterno*, Tezza consegue seu lugar no rol da fama e na consagração de sua imagem como escritor por meio da sua assinatura, do nome próprio, o que lhe permite estar no imaginário de seus leitores, a exemplo do que fez Cyro dos Anjos em suas memórias. João Almino também faz isso com o jogo criado não só pela indefinição entre autor, narrador e personagem da narrativa, mas também porque falseou um suporte através do qual sua narrativa estaria veiculada.

Na autorreflexão de Tezza, em *O espírito da prosa*, percebe-se uma sincera prática teórica que busca também compartilhar experiências de vida e também de produzir conhecimento, dando destaque ao leitor como idealizador de todo o processo literário. Para Tezza:

São os olhos do leitor que criam o que ainda não existe, a partir dos andaimes textuais lançados pelo narrador. O ato da leitura realiza enfim a passagem delicada de um lado do real, a criação do narrador, a outro lado, a criação do leitor, que se fará sobre uma mensagem parcialmente cifrada. Permanece sempre entre a voz do narrador e os olhos do leitor a matéria bruta da realidade, que jamais falará por si só, mas cuja força, peso e determinação sentimos o tempo todo no

evento aberto da vida. (TEZZA, 2010, p. 219)

Nesse sentido, o exercício da autobiografia intelectual não é nenhuma novidade, mas do o ponto de vista do contexto atual, ele representa uma vertente da tendência literária que caminha ao lado da autobiografia e da autoficção envolvendo narrativas onde o Eu se torna matéria e objeto de si mesmo.

Contudo, ainda que o gênero romance seja atribuído a dois dos exemplos que trouxe para a discussão, eles não deixam de aproximar-se do que tenho entendido como autoficção, sobretudo se considerarmos os paratextos autorreferencias, aqueles que ajudarão o escritor a construir sua imagem de autor.

Assim, procurei apresentar as narrativas aqui como exemplos de discursos (alguns deles metaliterários) atrelados também ao ofício do escritor que se espetaculariza, um indivíduo envolvido pelas mídias digitais, cuja imagem é cada vez mais explorada pelos mercados editoriais e pelo leitor *voyeur* que dinamiza todo o processo de espetacularização do escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto em que nos encontramos imersos, cada movimento que o escritor – o intelectual, o artista – realiza é transformado em objeto de consumo em benefício de “outro”, de um terceiro que se mostra cada vez mais interessado por uma imagem reveladora da intimidade, num jogo do espetáculo da imagem de si mesmo.

O espetáculo presente no título de minha pesquisa tem sua base no pensamento de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Ali já estavam presentes impressões de algumas manifestações sobre o consumo, sobre a publicidade, sobre os meios de comunicação e sobre a proliferação de imagens que começavam a se inserir no imaginário e no cotidiano dos sujeitos naquele momento. Isso também estava nos trabalhos de McLuhan ao tratar da tecnologia e sua influência na sociedade.

O espetáculo também tem relação com *Sociedade excitada: filosofia da sensação*, de Christoph Türcke, que segue a premissa do “ser é ser percebido”, fundamental estratégia adotada por uma parte dos escritores de hoje e, como aponta Türcke, da sociedade como um todo com vistas ao espetacular. O ser percebido é o mote central do processo de espetacularização e do “estar no mundo”.

Como procurei demonstrar aqui, os fenômenos de exibição da intimidade tão habituais entre nós não poderiam ser possíveis algumas décadas atrás da mesma forma como são hoje, mas a ideia de uma sociedade do espetáculo se faz muito atual porque nos permite perceber em que estamos nos tornando e que tipo de sociedade queremos ser no futuro.

Desde as considerações iniciais, tenho chamado a atenção acerca de que rumos nossa literatura têm tomado, quando se observa uma prática exacerbada da exibição de uma imagem do escritor, de narrativas ou de poesias, muitas vezes sendo mais importantes que a obra em si. Apesar da visibilidade dada ao autor e sua obra, os interesses voltam-se para a figura pública do escritor, seus desejos, seu cotidiano, seus interesses, alimentando o desejo também de um leitor *voyeur* cada vez mais atento e propenso a ver o escritor como uma celebridade.

Norteados pelo caminho que se colocou diante de minhas proposições em relação ao problema da pesquisa, tanto quanto à espetacularização do escritor quanto sobre a memória como elemento constitutivo de uma identidade, ao longo deste trabalho procurei me

apoiar nos conceitos e nas categorias ligados à autobiografia, à memória, à espetacularização cujos fundamentos teóricos basearam-se em Lejeune, Bergson, Ricoeur, Arfuch, Sibilia e TÜRCKE.

Por meio deles, foram possíveis as reflexões relacionadas à memória na perspectiva da construção de uma identidade autoral. Foi possível também trazer para a discussão algumas questões sobre os gêneros autorreferenciais como a autobiografia, a autoficção, as memórias, gêneros nos quais o Eu se torna o eixo norteador do discurso e do processo de autoexibição da intimidade. Neles, a memória fará parte do discurso, sendo evocada por meio das lembranças e postas em cena no discurso do Eu.

Há certa proximidade entre as características presentes nos gêneros aqui tratados, o que explica a dificuldade em delimitá-los quanto às suas características mais específicas para que, no final, se possa perceber que eles estão inter-relacionados nas sutilezas de suas diferenças. Autobiografia e memória, por exemplo, me parecem ter características muito mais sedimentadas em função do pacto autobiográfico que ali se firma do que a autoficção, por exemplo, um gênero que exalta o desejo de falar de si ao mesmo tempo em que reconhece não ser possível extrair uma verdade tal qual os fatos aconteceram.

Nesses gêneros, há uma retomada do passado no presente, numa dimensão fragmentada desse sujeito que busca se encontrar e se revelar, como procurei tratar no Capítulo 4, quando tratei sobre a memória.

No percurso de minhas análises, fiz menção à configuração de uma ecologia dos media no sentido de que os ambientes virtuais se configuram como um território propício para as representações sobre si mesmo. Tais representações se dão por meio das escritas sobre si, uma tendência crescente da literatura atual.

Vimos que tal ecologia configura os “espaços biográficos”, termo de Arfuch (2014), nos quais os sujeitos podem representar-se por meio do discurso confessional e podem assumir uma *persona* que se mascara por detrás do discurso, que manipula sua identidade. Isso demonstrou que, de fato, a guinada da publicização da intimidade, agora pública, tem se tornado uma estratégia temática e mercadológica de parte da literatura autorreferencial, estratégias cujas raízes extrapolam o meio literário.

Ambos os gêneros autobiografia e autoficção procuram ficcionalizar uma experiência com um tipo de escrita de si que permite uma reflexão sobre o sujeito que escreve, evidenciando a tênue linha

entre o vivido e o inventado. Ao leitor *voyeur* caberá alimentar o desejo pela espetacularização do sujeito ou do escritor de hoje, a exemplo do que nos colocou Sibília sobre a intimidade como espetáculo:

as novas versões desses gêneros autorreferenciais que desembocam no insólito fenômeno da intimidade dizem muito sobre as configurações atuais de tão delicadas entelequias: o eu e a vida, sempre fluidas e dificilmente apreensivas, ainda que cada vez mais enaltecidas, veneradas e espetacularizadas. (SIBILIA, 2013, p. 41, tradução minha)¹²⁵

A discussão sobre o tema da espetacularização do escritor permeia todo o trabalho. No Capítulo 2, deparei-me com o problema acerca das formas de espetacularização desse escritor de hoje e na construção dessa imagem autoral tão importante para ele, e para o mercado editorial, uma imagem que pode estar associada à *persona* por ele criada, à personagem que se mostrará ao público.

No processo de espetacularização, do escritor, do leitor, do sujeito que navega na Rede é como se estivéssemos sempre sendo perseguidos por fotógrafos *paparazzi*. Para que se faça notar, é preciso ficcionalizar a própria vida para dar peso à própria existência, como salienta Sibília:

é preciso estilizar a vida e ficcionalizar a própria vida como se esta pertencesse ao protagonista de um filme. Por isso, cotidianamente, os sujeitos desse início de século XXI, familiarizados com as regras da sociedade do espetáculo, recorrem a infinitas ferramentas ficcionalizantes disponíveis no mercado para autoconstruir-se. A meta consiste em abordar e recriar o próprio eu

¹²⁵ las nuevas versiones de esos géneros autorreferenciales que desembocan en el insólito fenómeno de exhibición de la intimidad dicen mucho sobre las configuraciones actuales de tan delicadas entelequias: el yo y la vida, siempre fluidas y difícilmente aprehensibles, aunque cada vez más enaltecidas, veneradas y espectacularizadas.

como se fosse um personagem audiovisual.
(SIBILIA, 2013, p. 275, tradução minha)¹²⁶

A *persona* que se cria e se torna um personagem mediático pode ser tão efêmera quando o próprio ciberespaço onde está presente, mesmo meio que permite a tais *personas* reconfigurar sua própria imagem.

Apoiei-me numa releitura dos paratextos, de Genette, que define a ideia de paratexto público, aquele direcionado ao público leitor quando o autor publica algum comentário sobre seu trabalho, e procurei atualizar este conceito denominando tais elementos como paratextos autorreferenciais. Esses paratextos seriam todos aqueles fora da obra e relacionados com a figura do escritor no processo de exibição de sua imagem, considerando os meios mediáticos: páginas pessoais na internet, perfis em redes sociais, entrevistas, falas em eventos literários, a participação em feiras literárias, resenhas, debates com outros escritores, enfim, muitos podem ser os elementos que auxiliem o escritor na promoção de sua imagem e, conseqüentemente, de sua literatura.

Consta que, por meio dos paratextos, o escritor mantém o vínculo com o leitor *voyeur*, dando a ele mais materiais para que possa expandir os limites do texto autoficcional porque interessa ao leitor entrar no jogo dos limites entre real e inventado.

Os paratextos autorreferenciais são essenciais para o processo de espetacularização do escritor de hoje não só porque carregam consigo elementos que procuram constituir a imagem do autor, mas também porque inserem o leitor no processo. O leitor como “outro” por meio do qual o Eu se exhibe e se presentifica. O olhar do “outro” é também essencial para o sujeito que se exhibe. Sem ele, o mero fato de exhibir-se, de ser visível, mesmo que por um instante de luz virtual, não faria sentido algum. Importa ao que se exhibe quem vê, quem está olhando.

No Capítulo 3, retomei mais detidamente os conceitos de autor e escritor, no sentido em que considere, nessa literatura de hoje, o retorno do autor e de sua presença física, a do escritor, de sua aparição pública como forças que movem parte desse cenário que tem o escritor

¹²⁶ hay que estilizar la vida y ficcionalizar la propia vida como si perteneciera al protagonista de una película. Por eso, cotidianamente, los sujetos de estos inicios del siglo XXI, familiarizados con las reglas de la sociedad del espectáculo, recurren a la infinidad de herramientas ficcionalizantes disponibles en el mercado para autoconstruirse. La meta consiste en abordar y recrear el propio yo como si fuera un personaje audiovisual

como celebridade, como marca, que se mediatiza também pelos paratextos nos meios virtuais e fora dele.

Diante dessa leitura, foi possível constatar a ligação entre o exercício da autoexibição dos escritores, as estratégias narrativas ligadas à memória e à retomada de um passado como tema norteador do discurso, por isso, a presença dos gêneros autorreferenciais na literatura contemporânea.

A intimidade tornou-se um objeto de desejo da contemporaneidade e, logo, de um leitor *voyeur* que está olhando o tempo todo. E o escritor agora é também uma marca, explorado pelas editoras, que se promociona por meio de sua *persona*, do personagem mediático que constrói sua própria imagem. Nesse sentido, todos queremos ser personagens como aqueles que brilham nas telas dos computadores e da televisão, como se houvesse uma busca constante pelos 15 minutos de fama.

Na literatura do agora, e com base no *corpus* desta pesquisa, foi possível pensar também no escritor enquanto fragmento, enquanto ser mutável que (re)constrói sua identidade por meio do discurso narrativo e que tem na memória o ponto de referência para a revitalização de si mesmo e para se fazer ver pelo “outro”.

Na retomada da função-autor de Foucault, reiterarei que importa, sim, quem fala, sobretudo porque cheguei à conclusão de que a obra tem perdido seu espaço para dar lugar à figura do escritor como celebridade, presente nos holofotes da mídia, um processo que já ocorre há algum tempo com artistas plásticos, por exemplo.

No Capítulo 4, procurei demonstrar que os “rastros de memória” são os que melhor representam a ideia de indivíduos fragmentados, caracterizando a multiplicidade de um Eu em busca de si mesmo, em busca de manter sua memória viva para si mesmo e para o “outro”. A relação do Eu com o “outro” é uma relação de reciprocidade uma vez que o Eu só existe se o “outro” lhe materializa, seja no discurso, seja no plano das ideais¹²⁷.

Assim sendo, o *corpus* presente nessas discussões me permitiu pensar em questões sobre a memória evocada pelas lembranças diluídas nos discursos autobiográficos e autoficcionais. Foi possível, inclusive, perceber em *A menina do sobrado* e em *O espírito da prosa* a memória como reconstituição de uma identidade do intelectual das Letras, cujos

¹²⁷ Estas questões são complexas para a Filosofia e, portanto, não foram desenvolvidas por merecerem trabalhos mais específicos e aprofundados do que se poderia fazer aqui.

discursos diferenciam-se por questões de contexto, de produção e de linguagem.

Nas memórias intelectuais de Tezza, *O espírito da prosa*, pude trazer à discussão o conceito de ego-histórias como outro gênero, também autorreferencial, no qual o escritor expõe suas experiências pessoais, teóricas e faz uma autorreflexão sobre si do ponto de vista de sua formação intelectual.

O filho eterno, publicado como romance, poderia ter sido publicado como uma autobiografia, de acordo com o que declarou Tezza em uma entrevista, como vimos. Segundo ele, ao publicar sua narrativa como romance, foi possível realizar um exercício de ficcionalização da memória, ou seja, a narrativa é uma autoficção na qual ele assumiu uma *persona*, no papel de um narrador, para revelar traços marcantes de sua vida na relação com seu filho. Se escrito e publicado como uma autobiografia, a narrativa teria outro tom, outra forma.

Se, antes, a crítica literária condenava a leitura de uma obra baseada na biografia de seu autor, hoje esse exercício vai mais além de uma pesquisa apenas biográfica. É preciso considerar o peso dos paratextos autorreferenciais que darão legitimidade e concretude àquilo que se propôs narrar. Do contrário, a linguagem falará por si mesma e tudo não passará de um exercício de ficção.

Novamente, percebi-me diante de um dilema sobre tentar delimitar um campo de estudo que abarcasse ao menos parte de nosso cenário literário brasileiro e tentasse entender seu funcionamento, considerando a influência do mercado editorial nos mecanismos de promoção da literatura e dos escritores. *Cidade livre*, por exemplo, aparece em minhas análises não só porque tem um tom memorialístico, mas também porque João Almino explora os limites dos gêneros ao publicar um romance em forma de livro-blogue e por realizar jogos com o leitor sobre a autoria de tal romance.

Apesar de tematizar o objeto, Almino não integra a lógica discursiva do blogue à sua escrita. Contudo, o escritor tem explorado, em outras narrativas, temas da vida tecnológica numa tentativa de aproximar-se ainda mais de seus leitores. Ao que parece, o exercício da prática literária tem sido direcionado e pensado segundo os interesses do público e do mercado, logo, pouco importaria dedicar-se a uma narrativa mais densa e complexa ou que exigisse mais dos leitores.

O discurso sobre si mesmo está fortemente relacionado com o processo de mediatização da imagem do escritor que transita entre o universo da intimidade desvelada pelo texto e o universo das máscaras nos ambientes digitais. A intimidade como espetáculo tem ganhado

força para além do texto impresso, além das telas dos computadores, e tem sido absorvida pela arte e pelos indivíduos numa necessidade pelo olhar do outro. A fascinação pelo exibicionismo e pelo *voyeurismo* encontra um terreno fértil em uma sociedade narcisista, que necessita ver sua imagem refletida no olhar do “outro” para ser, para permanecer.

Sobre o processo de mediatização da imagem do escritor, é preciso considerar que as narrativas sobre si são uma das estratégias para se chegar a um público leitor *voyeur*. A invasão da intimidade do outro e o interesse que o outro tem pela vida alheia são características que se observam nas redes sociais, já há algum tempo, espaços virtuais nos quais se pode assumir uma identidade e construir uma imagem pessoal.

Nesse sentido, o escritor contemporâneo pode valer-se desse interesse que se tem pela vida alheia para, então, procurar seu espaço ali, prezando por discursos autorreferenciais ao mesmo tempo que se faz presente na Rede e fora dela.

O processo de espetacularização do escritor busca construir uma imagem de si, demonstrando traços de sua vida pessoal, mas também reforçando a imagem de seu Eu-autor, de sua *persona*. Esse processo transita no universo da intimidade desvelada pelo texto em primeira pessoa, por exemplo, seja ele de ficção ou não. Estou considerando narrativas autoficcionais, autobiografias e biografias, mas também textos como os publicados em blogs pessoais de tais escritores ou páginas pessoais nas quais se pode publicar textos sobre outros assuntos.

O tempo é de literaturas híbridas, um hibridismo que recai sobre a autobiografia e gêneros desta natureza que tratam do Eu, sobre a identidade literária que preza pela imagem do escritor na mídia, o que, de fato, estabelece outros papéis para o escritor e para o leitor. Há uma relação dialógica e que se retroalimenta no espaço biográfico que Lejeune (2012) e Arfuch (2010) abordaram em suas pesquisas, um espaço que demarca a escritura sobre si mesmo extrapolando o vivido, dando espaço para as autoficções, (auto)biografias, memórias, memórias intelectuais e, conseqüentemente, culminando em uma ardiloso e complexo processo de espetacularização não só do escritor, mas também da sociedade contemporânea e de nossa literatura.

REFERÊNCIAS

AGUILAR-NUEVO, R.; LARA-BARRANCO, P. Negociando con la Firma Artística: De la creación de la marca al ‘renacimiento’ del autor (1960-2010). **Cuadernos de arte de la Universidad de Granada**, Norteamérica, 44, ene. 2013. Disponível em: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/2695/2830>>. Acesso em: 13 maio 2015.

ALBERCA, Manuel. Aventis de autor (autoficciones). Oviedo, **Clarín — Revista de Nueva Literatura**, 2007. Documento online. Disponível em: <<http://www.revistaclarin.com/567/aventis-de-autor-autoficciones/>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

ALENCAR, José. **Como e por que sou romancista**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/c3BW12>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Hipertexto, para uma análise política da tensão entre leitor e autor no ciberespaço. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 21-29, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/viewFile/824/1443>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

_____. As alianças entre as arquiteturas do controle, autoria, comércio e meio digital. **Informação & Sociedade: Estudos** João Pessoa, v. 18, n. 13, p. 123-131, set./dez, 2008. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/1743/2278>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

_____. A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 221-235, junho, 2008a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100021&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 dez. 2015.

ALMEIDA, Veridiana. A vida na obra: O filho eterno. **Revista Científica Ciência em Curso**, Palhoça, v. 1, n. 2, p. 95-107, jul./dez.

2013. Disponível em: <<http://goo.gl/xKfyME>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

_____. **Confissões com ficção**: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza. Tese (Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão). 190p. Florianópolis. 2011.

ALMINO, João. **Cidade livre**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. João Almino, vida cigana. **Jornal de Letras**, Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/autobiografia/>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

ANJOS, Cyro dos. **A menina do sobrado**. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, [S.l.], n. 28, p. 120-143, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>>. Acesso em: 13 maio 2015.

ARAÚJO SÁ, Sérgio. **A reinvenção do escritor**: literatura e mass media. 2007, 285f. Tese (Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EC-AP-798HLN/tese_final_sergio_sa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 jan. 2016.

ARFUCH, Leonor. (Auto)biografía, memoria e historia. Buenos Aires, **Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria**, n. 1, março, 2014. p. 68-81. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/ARFUCH/pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

_____. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. **Só**. In: *Obra Completa de Machado de Assis*, vol. II. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8353>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 12, 2008. p. 31-49.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2015.

_____. Da obra ao texto. In: _____. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

_____. Crítica e verdade/Roland Barthes; Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 24, dirigida por J. Guinsburg).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henry. **Materia y memoria**. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires: Cactus, 2010.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberfe. Escrita, performance e representação de si. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013. p.184-200. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p184/25994>>. Acesso em: 22 março 2015.

BLUMENTHAL, Thiago. Às margens de Brasília. **Trópico**, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3204,1.shl>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CABRAL, Rosimere Mendes. A emergência da memória. **Saber Acadêmico**, Presidente Prudente, n. 9, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/revista/revista9/pdf/artigos/06.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

CABRERA, Daniel Héctor. **Lo tecnológico y lo imaginario**: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Biblos, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CASTILLA DEL PINO, C.; “El uso moral de la memoria”, **El País**. (25 jul. 2006). Disponível em: <http://elpais.com/diario/2006/07/25/opinion/1153778406_850215.html>. Acesso em: 09 nov. 2015.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Trad. de Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.

CORRÊA, Almir Aquino. Um romance fundacional do novo Brasil urbano. **Seattle: MLA Convention**, 2012. (Comunicação oral). Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/cidade-livre-7/>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**: lector in fabula. 2 ed. Lisboa: Presença, 1993.

_____.; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

TONUS, José Leonardo. Université de Paris-Sorbonne, 2010. **[Entrevista]** Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/entrevista-a-jose-leonardo-tonus-universite-de-paris-sorbonne/>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

FAILLA, Zoara. (Org.) **Retratos da leitura no Brasil 3**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Pró-Livro, 2012. Disponível em: <<http://www.prolivro.org.br/images/antigo/4095.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2015.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Documento digital.

FREITAS, Guilherme. Usos e abusos da memória: entrevista com Andreas Huyssen. **O Globo**, Caderno Prosa e Verso, 24 de maio de 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/C9ICnp>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. Disponível em: <http://www.hrenatoh.net/curso/textos/txt_gagnebin_jeanne_m_lembrarescreveresquecer.pdf>. Acesso em: 14 maio 2015.

GENETTE, Gérard. **Paratexts**: Thresholds of interpretation. New York: Cambridge University Press, 1997.

GOICOECHEA DE JORGE, María. **The Reader in Cyberspace: A Literary Ethnography of Cyberculture**. Dissertation. University of Maryland Baltimore County (UMBC), USA, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan.-jun. 2013. p. 218-231. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 09 maio 2015.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Scripta Uniandrade**, n. 4, 2006. p. 27-44. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista_Scripta_2006.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2016.

KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAZZARIN, Fabiana Aparecida et al. Informação, memória e ciberespaço: considerações preliminares no campo da Ciência da Informação no Brasil. **TransInformação**, Campinas, n. 27, p. 21-30, jan./abr., 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v27n1/0103-3786-tinf-27-01-00021.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

LEIROZ, Flávia. Ego-escritos: possíveis alternativas de produção teórica. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC — Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/043/FLAVIA_LEIROZ.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2015.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

_____. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. (Coleção Humanitas).

LIMA, Ricardo Augusto de. A autoficção na construção da crítica literária de Silviano Santiago. In: VIII colóquio de Estudos Literários, 2014, Londrina. **Anais...** Londrina: UEL, 1994, p. 394-404.

_____. **Estas três paredes do meu apartamento:** intertexto, ruptura da ilusão e autoficção como recursos metateatrais em *O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu. 2013. 190 f. Dissertação (Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras) Londrina, 2013.

LOBO, Dalva de Souza. Ambiência e memória na constituição do humano. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 114-131, dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p114/23631>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

_____. **Mediações sonoras em Catatau:** o texto amplificado. 2012, 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2012.

LOPES, E. M. **O discurso ficcional:** uma tentativa de definição. 2000. 134f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <<http://goo.gl/S5RN0S>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. Escritor e Imagen de autor. **Tropelias:** Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, n. 24, 2015, p. 17-30. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148104>>. Acesso em: 04 ago. 2015.

MALDONADO ALEMÁN, M. Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica. **Revista de Filología Alemana**, Norteamérica, 0, sep., 2010. p. 171-179. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/36595/35428>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções:** do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014, 251f. Tese (Pós-graduação

em Letras) — Pontifícia Universidade Católica. Rio Grande do Sul. 2014. Disponível em:
 <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

MEIZOZ, Jerome. ¿Que entendemos por “postura”? In: ____; **Postures littéraires**. Mises en scène modernes de l’auteur. Genebra: Slatkine Érudition, 2007, págs. 15-32. Tradução de Juan Zapata.

MONTAIGNE, Michel de. **Les Essays** – Livre I. Paris: eBook France, 2000. Disponível em:
 <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000352.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Gragoatá**, Niterói, n. 20, jun. 2006. p. 147-163. Disponível em:
 <<http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/331>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de “Nove Noites”. Bernardo Carvalho fala sobre seu novo livro e a ausência de discussão literária no Brasil. **Trópico**. Disponível em:
 <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

OLINTO, Heidrun Krieger. Autobiografias intelectuais entre razão e emoção. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em:
 <<http://goo.gl/gXJK0J>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. Questões institucionais no sistema literário. **Revista de Letras**, São Paulo, 44 (1), 2004. p. 47-67. Disponível em:
 <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/240/239>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

PAVEL, Thomas. **Fictional worlds**. Cambridge: Harvard UP, 1986.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado das Letras; FAPESP, 2009.

POE, Edgar Allan. **O homem na multidão**. 1979. Disponível em: <http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/homem_multidao.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2015.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. **La escritura autobiográfico en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Álgel Ganivet**. Tese (Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura — Facultad de Filología — Universidad de La Rioja). La Rioja, 2003.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (Des)Memórias. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.17, n. esp. 1, p. 24-27, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17nesp1p24/23134>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Literatura (ou leituras) sem vergonha. Goiânia, **Signótica**, v. 21, n. 1, p. 205-217, jan./jun. 2009. Disponível em: <www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/download/8626/6106>. Acesso em: 20 jul. 2015.

RICCIARDI, Giovanni; MINDLIN, Dulce (Org.). **Entrevistas com escritores de Minas Gerais**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/4543>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010.

ROSENFELD, Kathrin. Cidade livre. **Zero Hora**, Porto Alegre, sábado, 18 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.joaoalmino.com/cidade-livre-3/>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

SAAVEDRA, Carola. Nada é verdade, nada é mentira. **Jornal Rascunho**, São Paulo, 11 abr. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/nada-e-verdade-nada-e-mentira/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Famecos**, Porto Alegre, n. 22, dez, 2003. p. 23-32.

_____. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo.** São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Alckmar Luiz. **Leituras de nós: ciberespaço e literatura.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. Narrativas de Tecnologia. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 2-36, ago. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2009v5n2p2/13186>. Acesso em: 17 dez. 2015.

_____. Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje. In: MOREIRA, Maria Eunice; KOHLRAUSCH, Regina; JACOBY, Sissa. (Org.). **Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura.** 1. ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2014, v. 1, p. 1-19. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-5.pdf>. Acesso em: 13 out. 2015.

SANZ, Amelia; GOICOECHEA DE JORGE, María. What (cyber)reading for the (cyber)classroom? **Neohelicon**, Netherlands, n. 36, v. 2, 2009. p. 533-550.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. **La intimidad como espectáculo.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. As ambivalências textuais de Roland Barthes. **Acta Scientiarum: human and social sciences**, Maringá, PR, v. 25, n. 1, 2003, p. 17-26.

SILVA, Tales de Paula. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado autoficção. **Palimpsesto**, n.14, 2012, p. 1-13. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie04.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2016.

TAUFER, Adaauto Locatelli. Em busca do tempo passado: considerações sobre a memória em Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 04, n. 1, jan./jul. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/QwNy29>>. Acesso em: 30 maio 2015.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

_____. **O espírito da prosa**: uma autobiografia literária. São Paulo: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Paidós, 2000, Barcelona, p. 11-60.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Unicamp, 2010.

VANDERLEI, Wanessa Rayzza Loyo da F. M.. "Nas tuas mãos": a fratura do pacto autobiográfico. **Revista Desassossego**, Brasil, n. 8, p. 158-168, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/49958>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

VIEGAS, Ana Cláudia. Escritas contemporâneas: literatura, internet e a "invenção de si". Rio de Janeiro, **Cadernos de Letras da UFF**, n. 32, 2006. p. 61-72. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/images/stories/edicoes/32/artigo2.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

_____. O "eu" como matéria de ficção e espaço contemporâneo e as tecnologias digitais. Florianópolis, **Texto Digital**, n. 4, v. 2, 2008. p. 2-13. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2008v4n2p2/12928>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

WINTHROUP-YOUNG, Geoffrey. Magic Media Mountain: Technology and the Umbildungsroman. In: TABBI, Joseph; WUTZ, Michael. **Reading Matters**: narratives in the new media ecology. Ithaca/London: Cornell University, 1997. p. 29-52.

YVANCOS, José María Pozuelo. **De la autobiografía**: teoría y estilos. Barcelona: Diagonal, 2006.